T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
GELENEKSEL TÜRK EL SANATLARI
TEZHİP ANA SANAT DALI

74642

SAFEVÎ DEVRİ TEZHİP SANATI

(İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi'ndeki Eserlerin İncelenmesi)

SANATTA YETERLİLİK

74642

NERMİN ÖZCAN

DANIŞMAN : DOÇ. DR. ÇİÇEK DERMAN

İstanbul - 1998

T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
DOKÜMANTASYON MERKEZİ

ÖNSÖZ

İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi'nde Safevî dönemine ait bir çok yazma eser mevcuttur. Bu değerli eserler, farklı alanlarda çalışan ilim adamları tarafından (tarihçi, edebiyatçı, sanat tarihçileri vb.) incelenerek, yayınlanmış, fakat sanat değerleri açısından fazla ele alınmamışlardır. Araştırmamızda bunlar arasından tezhibleriyle çekici olan eserler seçilerek incelenmiştir.

Safevî dönemi tezhibine ait daha evvel hiç bir çalışma yapılmadığı için araştırma esnasında bazı güçlüklerle karşılaşılmıştır. Dönemin özelliklerini belirten eserler, daha iyi anlaşılabilmesi için teker teker incelenip fotoğrafları çekilmiş, eserlerin kompozisyon özellikleri, motifleri, unsurları fırçayla çalışılmıştır.

İstanbul'da Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, Türk İslâm Eserleri Müzesi, Süleymaniye Kütüphanesi vb. kuruluşlarda Safevî dönemine ait bir çok eser mevcuttur. Ancak çalışma kolaylığı bakımından İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi tercih edilmiştir. Bu eserler gelecek nesillerin araştırması için belgelenmiş, minyatürlü el yazmaları konu harici tutularak yalnızca tezhip ihtiva eden eserler seçilmiştir.

Tezhip alanında fazla araştırma yapılmayan Safevî dönemiyle ilgili çalışmaya beni teşvik eden, her türlü maddî ve manevî desteğini esirgemeyen danışman hocam Doç. Dr. Çiçek Derman'a ve Uğur Derman hocama, ayrıca İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler kısmı şube müdiresi Hatice Çeşmeci'ye bu araştırma esnasında gösterdiği kolaylıklar için teşekkürü bir borç bilirim.

Nermin ÖZCAN
Mayıs 1998

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ i

İÇİNDEKİLER ii

GİRİŞ v

1. SAFEVÎ DEVLETİ 1

1.1. Tarihte Safevîler 1
1.1.1. Moğollar 5
1.1.2. Selçuklular 6
1.1.3. İlhanlılar (1258-1344) 8
1.1.4. Celâyirliler 9
1.1.5. Timurîler 9
1.1.6. Karakoyunlular 11
1.1.7. Akkoyunlular Devleti 11
1.2. Safevî Şahları 12
1.2.1. Şah İsmail (1487-1524) 13
1.2.2. Şah I. Tahmasb I (1514-1576) 16
1.2.3. Şah II. İsmail Mirza (? - ölm.1578) 18
1.2.4. Şah Muhammed Hudâbende 19
1.2.5. Şah I. Abbas (?1557-1628) 19
1.2.6. Şah I. Safi (Sam Mirza) (? - 1642) 23
1.2.7. Şah II. Abbas (1638-1667) 24
1.2.8. Şah I. Süleymân (II. Sâfi) (? - 1694) 24
1.2.9. Şah I. Hüseyin 24
1.2.10. Şah II. Tahmasp (1704-1740) 24
1.2.11. Şah III. Abbâs 25

2. SAFEVÎ SANATI 26

2.1. Önemli Sanat Merkezleri 42
2.1.1. Herat 42
2.1.2. Tebriz 45
2.1.3. Şiraz 50
2.1.4. Kazvin 51
2.1.5. Isfahan 52
2.2. Safevî dönemi Tezhipleri 53
2.2.1. Nakkaşhaneler 66
2.2.2. Müzehhibler 71

2.2.2.1. Kemaleddin Behzâd 90
2.2.2.2. Şah Kulu 94
2.2.2.3. Şah Mahmud-ı Nişâburî (ölm. 1564) 97
2.2.3. Teknikler 98
2.2.3.1. Tezhip Tekniği 101
2.2.3.2. Halkâr Tekniği 103
2.2.3.3. Tarrah Tekniği 107
3. SAFEVÎ DÖNEMİ ESERLERİNİN İNCELENMESİ 109
3.1. İncelenen Eserler 109
3.1.1. Kur'an-ı Kerim (A.Y. 6686) 111
3.1.2. Hamse (F.Y. 1309) 123
3.1.3. Bostan (F.Y. 1411) 133
3.1.4. Mafatih Al-i Caz fi Şarh Gülşen-i Raz (F.Y. 506) 139
3.1.5. Yusuf u Züleyha (F.Y. 1327) 143
3.1.6. Divan (F.Y. 1397) 147
3.1.7. İntihab-i Bostan (F.Y. 507) 149
3.1.8. Ahkâm al Muhibbin (F.Y. 561) 153
3.1.9. Divan (F.Y. 1015) 157
3.1.10. Leylâ ve Mecnûn (F.Y. 519) 159
3.1.11. Divan (F.Y. 332) 161
3.1.12. Divan (F.Y. 531) 163
3.2. Sayfa Düzenleri 164
3.2.1. Taç Formlu Sayfalar 164
3.2.2. Kubbe Formlu Sayfalar 164
3.2.3. Dikdörtgen Şeklindeki Sayfalar 164
3.2.4. Madalyon Şeklindeki Sayfalar 165
3.2.5. Diğer 165
3.3. Cetveller 169
3.4. Biçimler (Formlar) 169
3.5. Kompozisyonlar 176
3.5.1. Serbest Kompozisyon 178
3.5.2. Simetrik Kompozisyon 178
3.5.3. Ulama (Raport) Kompozisyon 179
3.5.4. Geometrik Kompozisyonlar 180
3.6. Motifler 208
3.6.1. Hatâyî Motifi 209
3.6.2. Rûmî 216
3.6.3. Bulut 218
3.6.4. Hayvan Motifleri 219
3.6.4.1. Sîmûrg (Zümrüd-ü Anka) 220
3.6.4.2. Ejder (Ejderha) 222
3.7. Kenar Suları 223

3.8. Renkler 225
3.9. Tığlar 232
SONUÇ 242
TEZHİB TABİRLERİ 246
ÖZET 248
SUMMARY 249
KAYNAKLAR 250
ÖZGEÇMİŞ 258

GİRİŞ

Safevîler'in tarih sahnesine çıkışı ve yükselişi sırasında ilim ve sanat adamlarının rolü inkâr edilemez. Çünkü ilim ve sanat bir güçtür. Güçlü olmak, güce sahip olmak demektir. Bu da hükümdarlıkla eş anlamlıdır. Hükümdarlığın ve zenginliğin göstergesi olarak askerî alandaki üstünlüğün sanat alanına da yansıması gerekir. Aynı dönemde Safevîler'in batısında kurulmuş olan Osmanlı İmparatorluğu da yükseliş dönemindedir. Bu bakımdan her iki devlet islâm kültürünün ortak yanlarının da zenginleşmesine katkıda bulunmuşlardır. Ancak batıdaki sünnî mezhebe dayalı Osmanlı Devleti'ne karşılık İran'da Şiî kültürü aynı konuları farklı açıdan ele almak ve yorumlamak zorunda kalmıştır. Her iki devlet de birbirlerine karşı üstünlüklerini askeri güç dışında ilim, sanat ve teknoloji alanında göstereceklerinden; ilim ve sanat erbabının da en iyilerine sahip olmak isteyecekleri tabiîdir. Bu durumu her iki devletin iç ve dış politikalarında görebiliriz. Şiî kültürünün ve İran'ın durumu göz önüne alındığında; İslâmiyet öncesi İran kültür eserlerinin de bu kültür içinde yer alacağı kaçınılmazdır. Özellikle Şiî olan ilim ve sanat adamlarının da belli başlı Safevî şehirlerinde (Şîraz, Tebriz, Kazvin, İsfahan vs.) toplanacakları beklenir. Nitekim tezimizde ilim ve sanat adamlarının toplandıkları şehirler ayrı bir bölüm olarak incelenmiştir.

Bu şehirlerdeki sanatkârlar eski İran kültürünün etkisi altında kaldıkları için daha çok minyatür ağırlıklı çalışmış ve tezhibi ikinci planda bırakmışlardır. Kur'an dışındaki eserlerin konuları minyatürle daha rahat ifade edilebileceği için, Safevî sanatkârları da bu yolu tercih etmişlerdir denilebilir. Minyatürlü eserlerin daha fazla araştırılmış olması da Safevî döneminde İran'da tezhibe önem verilmemiş izlenimini verebilirse de,

Kur'an tezhiblerine bakıldığında; Safevîlerde tezhibli eserlerin de çok olduğu görülmektedir.

"İslâm medeniyetine dahil milletlerde birleşik ve eşdeğerler, oldukça yaklaşık kültür unsurları yanında, benzer ve çoğunlukla birbirini etkileyen sanatlar ve sanat eserleriyle karşılaşılmaktadır. Bu eserlerin başında hiç kuşkusuz kitap sanatlarıyla ilgili olanlar gelir. Yazıda, tezhipte, minyatür ve ciltte eski Türk ve İran sanatçıları yüzyıllar boyu eşdeğerde, birbirine çok benzemekle birlikte, yakından incelendiğinde; iki ayrı kültürün belirti ve özelliklerini taşıyan eserler vermişlerdir. Bugün bu eserler Türk ve İran kütüphanelerini binlerce örnekleriyle doldurdukları kadar, diğer ülkelerin kütüphane ve müze koleksiyonlarını da değerlendirmektedir."[1]

Nadide eserlerin Osmanlı Sarayı'na hediye olarak verilmesi XVI. yy.'ın II. yarısında hız kazanmıştır. Hiç şüphe yok ki, bu artışta Safevî-Osmanlı siyasi ilişkilerinin, savaşların önemli payı olmuştur. Bu savaşlar sırasında kimi sanatçılar kendilerine yeni sanat hâmisi aramak, yahut da seyahat etmek amacıyla Osmanlı topraklarına gelmişlerdir.

Safevî dönemi tezhib sanatı daima minyatür sanatının gölgesinde kalmış gibi görünmektedir. Ancak minyatür sanatı ile boy ölçüşebilecek derecede başarılı tezhibleri o dönem eserlerinde görmemiz mümkündür. Zira XV.-XVI. yy. Safevîlerin minyatür sahasındaki klasik dönemidir. Minyatür yapan sanatçıların tezhibi de iyi derecede bildikleri kabul edilebilir. Minyatürlerde yer alan kompozisyon bilgisi, işçilik, iç mekânlarda ve figürlerin kıyâfetinde yer alan tezhiblerden bunu anlamak mümkündür.

---

[1] Cunbur, M. "Menakıb-ı Hünerveran'da İranlı Kitap Sanatçıları", İran Şehinşahlığı'nın 2500. Kuruluş Yıldönümüne Armağan, M.E. Basımevi, İstanbul, 1971, s.65.

Bu araştırmada Safevî tezhib sanatı, önce tarihî seyri içinde ele alınmış, dönemin siyasî, iktisadî ve kültürel yönlerine değinilmiş, daha sonra da konu olarak alınan müzehhipler ve eserleri değerlendirilmiş, tezhip örnekleri verilerek teknikleri hakkında bilgiler verilmiştir. Araştırmanın sonunda Safevî tezhipleri çeşitli açılardan (sayfa düzeni, cetvel, biçim, kompozisyon, motif, kenar suyu, renk ve tığ...) ele alınıp örnekler ve çizimler üzerinde bunların değerlendirmeleri yapılmıştır.

1. SAFEVÎ DEVLETİ

1.1. Tarihte Safevîler

İran, Orta Asya'nın güney-batı bölgesindedir. Bu ülkenin sınırlarını çizebilmek kolay değildir. Çağlar boyunca İran ne coğrafî, ne de siyasî bir bütünlük teşkil etmiştir. Devamlı akınlar, fetihler, zaman zaman bozgunlar sonundaki geri çekilmeler, sınırların devamlı olarak değişmesine sebep olmuştur. Bunun da sebebi eski çağlardan beri İran'ın dünya ticaret yolu denilen "İpek Yolu"nun geçtiği bölgede bulunmasıdır. Bu böigeye zenginlik kazandıran İpek Yolu'nu ele geçirme de başka milletlerin gâyesi olmuştur. "İran'ın dilini, antropoloji ve etnografya özelliklerini gözönünde tutarsak, yabancı ırkların yurtları dışında, zamana bağlı kalmadan şöyle bir sınırlandırma düşünebiliriz: Kuzeyde Türkistan, Hazar Denizi ve Kafkas dağları; doğuda Mâveraünnehir'den güneye doğru Türkistan ve Hindistan; batıda Anadolu, Irak ve Basra körfeziyle Bahreyn Adaları; güneyde Umman denizi."[2]

İran ismi "Asya ülkesi" mânâsına gelen Pehlevîce "Ariana"dan türemiştir. "Bu ad, belli bir kavmin veya devletin yurduna tekabül etmediği halde, XIX. yüzyıldan bu yana siyasi maksatlarla ihya edilmiştir. Aslında, İran adı verilen bu yaylada, başka kavimler yaşamış ve devletler

---

[2] Levend, A. S., "Türk Edebiyatı Tarihi", I. Cilt, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1988, s.212.

kurulmuştur."[3] En eski halk İran'da Aryalardır. "Bundan başka M.Ö. 3000 yıllarında Hindistan'ın kuzey batısından gelip İran'ın güney doğusuna yerleşen Hintlilerle, daha sonraları Orta Asya'dan türlü göç yollarıyla batıya ve güney-batıya yayılarak, Dicle'nin güney-doğu kesimindeki Elam bölgesine gelen, oradan da daha uzaklara dağılmış olan kavimlerdir. Bunlar arasında Türklerin büyük bir çoğunlukla bulunduğuna kuşku yoktur. İran'a yerleşen bu kabileler, zamanla güçlenip birleşerek küçük krallıklar kurmuş ve ilerleme yoluna girmişlerdir."[4] En eski çağlardan beri İran'da kaynaklardan edindiğimiz bilgilere göre Türkler yaşar. "İran platosuna daha Arya ırkı ayak basmadan önce, bu yerlere M.Ö. 6-2 bininci yıllar arasında Türkler gelip yerleşmişlerdir. Buraya Aryalar geldikten sonra da M.Ö. VII. asırda Saka Türklerinin Kafkaslar yoluyla İran'a akınlar yaptıkları ve bir kısmının ise, Azerbaycan mıntıkasında yerleştikleri bilinmektedir. Sakalardan sonra Oğuzlar, Kumanlar, Peçenekler ve Hazarlar da, Kafkaslar yoluyla ve Hazar denizinin doğu istikametindeki yollardan İran'a gelmişlerdir. Bununla beraber, İran'a bugünkü çehresini veren Türk göçleri, daha çok, Türklerin İslâmiyeti kabul etmelerinden sonra vuku bulmuştur. Türkler, Abbasiler zamanında yeniden kitleler halinde İran'a girmiş, bir kısmı da, daha ilerleyerek Irak'a kadar gidip yerleşmişlerdir. Bu Türkler, kurulan ilk İslâm devletlerinde büyük roller oynamış veya Gazneliler devleti gibi İslâm devletlerinin bizzat kurucusu olmuşlardır."[5] Aryalardan başka tarih içerisinde sıra ile Medler, Ahamenişler, Partlar, Sasaniler ve İslâmlığın kabulünden sonraki dönemde Safevîler, Afşarlar; daha sonra da Zend, Kaçar, Pehlevî

---

3 Türk Ansiklopedisi, "İran maddesi", Cilt: XX, Ankara, 1972, s.195.

4 Levend, A. S.; "a.g.e.", s.213.

5 Laziboğlu, H.; "İran'da Ne Kadar Türk Vardır, Nerelerde Otururlar", Türk Kültürü, Mayıs-Ağustos 1980, Sayı: 211-214, s.195.

hanedanları hüküm sürmüşlerdir.

X. asırda da Türkler İran'da geniş bir alana hâkim olmuşlar; "Türk birlikleri, birbirleri ile İran'ın muhtelif kısımları için mücadele eden valilerin ve prenslerinin yanında atlılara da ihtiyacı olan dağlıların etrafına toplanmışlardı."[6]

1220'li yıllardaki Moğol akınlarından sonra, 1258'de de Cengiz Han'ın torunu Hülagû, Bağdat'a girerek, bu topraklar üzerinde İlhanlı devletini kurar. "1295'te Gazan Han'ın İslâmiyeti resmî din kabul etmesinden sonra tahrip edilen yerler yeniden imara başlanır. Veziri olan tarihçi Reşideddin'in de bu faaliyetlerde önemli payı vardır."[7] XI. yüzyılda, Moğol istilasına kadar İran'da Selçuklu İmparatorluğu hüküm sürmüştür. "1040'ta Büyük Selçuklular, İran'ı açarak Türkistan'dan Anadolu'ya yol bulurlar. Selçuklular, İlhanlılar ve Temürlüler çağında İran düğüm değildir artık. Bu kuvvetli Türk hanedanları, Türkistan'dan Anadolu'ya İran üzerinden rahatça köprü kurabilmektedir. Böylelikle İpek Yolu üzerinde ekonomik olarak da söz sahibi olurlar. Fakat bu durum beş asır kadar devam eder. Karakoyunlu ve Akkoyunluların Doğu Anadolu, Azerbaycan ve İran'da kuvvetli bir siyasî teşekkül oluşturma gayretleri, Safevîlerle başarıya ulaşır."[8]

Doğu ve Batı arasında ticarî ve kültürel etkileşmeyi sağlayan ticaret yolu da İran ülkesinden geçmekte idi. Ticaret yollarının tarih içerisindeki en önemlisi İpek Yolu'dur. "Bir vakitler, medeniyet merkezleri arasında gidip gelen ticaret ve seyahat kervanları, ilim ve irfan merkezlerinin fikir ve san'at

---

6 İslâm Ansiklopedisi, İran Maddesi, 5. Cilt, s.1019.

7 Altun, A.; "İslâm Sanatı II ve Anadolu Türk Mimarlığı I. Ders Notları Özeti, İst. Üniv. Ed. Fak., 1982-83, s.11.

hamulelerini de oradan oraya taşırlardı."[9]Yukarda da söylediğimiz gibi bu bölge o dönemin hükümdar ve beylerinin hırslarını kabartan bir bölgedir.

"Bunlardan birisi, Kuzey Sibirya ve Urallar'ın kuzeyinden geçip, Baltık Denizi'ne ulaşan "Kürk Yolu"dur. Diğeri ise, Hindistan'dan başlayıp, İran kıyılarından Mısır'a, oradan da deniz yolu ile İtalya'ya ulaşan "Baharat Yolu"dur. Bu yolla Doğu'dan, Batı'da bulunmayan ama kullanılan çok sayıda baharat Avrupa'ya ve Ön Asya'ya taşınmaktadır.

İpek Yolu, Çin'den başlamakta, Türkistan'ı boydan boya geçmekte, Kaşgar'da üç kola ayrılmaktadır. Bu kolların en önemlisi, İran üzerinden Filistin ve İstanbul'a, oradan da Akdeniz yoluyla İtalyan şehir devletlerine (Venedik ve Cenova) ulaşmaktadır. Bu yol, binlerce yıl kullanılmıştır. Tarih boyunca binlerce kervan bu yolda gidip gelmiştir. Zamanla konak yerlerinde, önemli ticaret merkezleri oluşmuştur."[10] Ticaret yolları üzerinde bir çok kavimler şehir devletleri kurmuşlardır. Ticaret yaparak zenginleşen bu kavimlerin hayatı ticarete bağlanmıştır. Şehir devletlerinin yanı sıra büyük Bozkır İmparatorlukları da mevcuttur. "Bu imparatorluklar döneminde barış sağlanmakta ve ticaret hızlanmaktadır. Ticarete önem veren bozkır imparatorluklarından en önemlisi Cengiz devletidir. Çünkü ticaretin devamı, ticaret yollarının emniyetine bağlıdır. Bu sebeple İpek Yolu, tarihin en önemli ticaret yoludur."[11]

---

8 Ercilasun, A. B. "Türk Dünyası Üzerine İncelemeler", Ankara, 1993, s.127.

9 Ayverdi, S. "Bir Faziletler Zinciri", Kubbealtı Akademi Mecmuası, Temmuz 1984, Sayı:3, Yıl:13, s.7.

10 Tansü, Y. E.; "Kaşgarya'da Hocalar Devri ve İpek Yolu", Türk Kültürü, Ankara, 1994, s.337.

11 Tansü, Y. E.; "a.g.e.", s.338.

Safevî Devletinin sınırları içindeki bu topraklar üzerinde daha önceleri bir çok devletler egemenliklerini sürdürmekte idi. Bu devletleri sıralarsak; Moğollar, Selçuklular, İlhanlılar, Celâyirliler, Timuriler, Karakoyunlular ve Akkoyunlular. Siyasi, ekonomik ve kültürel alanda birbirleriyle iletişimini sürdüren bu devletler Safevîlerin kurulma temelinde birer yapı taşı olmuşlardır. Bu devletler aşağıda kısaca incelenmiştir.

1.1.1. Moğollar

"1202'de imparatorluğun kurucusu Cengiz Han, oniki yaşındayken babasının yerine geçmiş, Doğu ve Batı Moğolistan'daki bütün Türk ve Moğol boylarını birleştirmiştir. Babası Tatar başbuğlarından Yesügey Bahadır'dır. Çin'i fethetmiş, Orta Asya'yı Uygurlar'ı, Karluklar'ı hâkimiyeti altına almıştır. 1218'de İran ve Azerbaycan'ı geçerek Orta-Doğu'ya gelmiştir. Fethettiği her bölgedeki Türk uluslarını ve oymaklarını bir bayrak altına almıştır. "Moğolların Asya'yı istila etmelerinin sonuçlarından biri bölgenin etnik yapısının değişmesi idi. Uygur, Karluk, Kıpçak ve bazı diğer Türkî topluluklar Moğollarla karışarak yeni halklar ortaya çıkmıştır. Bu yeni halkların soyu karışık, fakat dilleri Türkî olmuştur. Siyasi geçmişleri Moğol olan Özbek, Kazak, Karakalpak ve Uygurlar buna birer örnektirler.

Moğollarla birlikte Türkî topluluklar bolca İran'a gelip burada yerleşmişlerdir. Moğol ordusunun yarısından çoğunu Türkîler oluşturmuştur. İran'a gelen Moğollar zamanla tamamiyle Azerîleşmişlerdir."[12]

---

[12] Blaga, R. "İran Halkları El Kitabı", 1997, s.90.

Cengiz Han'ın ölümünden sonra imparatorluk dört oğlu arasında paylaşılmıştır. Büyük oğlu Cuci Han, babasından önce öldüğünden, hissesine düşenle, oğulları tarafından Altınordu İmparatorluğu kurulmuştur. İkinci oğlu Çağatay Han, Çağatay İmparatorluğu'nu kurmuştur. Üçüncü oğlu Ogeday, Cengiz'in yerine geçmişti. En küçük oğlu Tuli Han'ın çocukları da Çin'de Yüen, Yakın Doğu'da da İlhanlı İmparatorluğu'nu kurdular.

"1220-1221 yılları içinde Moğollar bütün Türkistan ve Harezm'i zabtettiler. Bundan sonra, Yakın Asya'da muharebeyi bir kaç defa tekrarlamak mecburiyeti hâsıl oldu ve Bağdat ancak 1258'de Moğollar'ın eline geçti. Bu sûretle, İran ve Mezopotamya'dan başka Küçük Asya'yı da içine alan bir Moğol devleti teşekkül etmiş oldu.[13] Böylece Moğollar, islâm aleminin büyük bir kısmını egemenlikleri altına almışlardır.

"Moğol İmparatorluğu, bir kavim ve bir hânedan idaresi altında Uzak ve Yakın Şark'ın medenî memleketlerini bir araya topladı. Bu vaziyet, yalnız ticarî değil, medenî işlerde de karşılıklı mübadelelere çok yardım etti. Yakın Asya ile Çin arasında kervan ticareti, bu zamana kadar olduğu gibi, bundan sonra da hiç görülmemiş bir şekilde inkişaf etti.[14]

1.1.2. Selçuklular

11. yy.'da kurulan ve 13.yy.'da sona eren bir Türk imparatorluğudur. Selçuklular, adını Oğuzlar'ın Kınık boyundan Dukakoğlu Selçuk'tan alır. Tuğrul Bey 1040'da tamamiyle istiklâlini kazanarak Selçuk

---

[13] Barthold, W. "İslam Medeniyeti Tarihi", Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1973, s.61.

İmparatorluğu'nun öz şubesi olan "Büyük Selçuklular" yahut "Horasan Selçukları" Devletini kurdu. Fazla olarak Tuğrul Bey 1055'de Abbasî Halifelerinin payitahtı olan Bağdad'a girerek orada sultanlığını ilân etti. Tuğrul'un kardeşi Çakır Bey'in oğlu "Kavurt" hemen aynı zamanda ve 1041'de "Kirman Selçukluları" Devletini; Çakır'ın diğer bir oğlu olan Alpaslan'ın oğlu "Tutuş" 1094'de "Şam yahut Suriye Selçukluları" Devletini ve yine Çakır'ın torunlarından olan Horasan Selçuklularının yedincisi Mehmed'in oğlu Mahmud ise 1117'de "Irak Selçukluları" Devletini tesis ettiler. İşte bu dört Selçuk şubeleri Horasan'da, İran'da, Kirman'da, Suriye'de ve Irak'ta hükümet sürdüler. Bu şubelerden kimisi Harzemşahlara, kimisi Oğuzlar'a veyahut, Şam Ata Beyleri olan Burilere ve yine Ata Beylerden olan Artuklar'a muhtelif tarihlerde ve tedricen mağlûp olarak nihayet 1194'te hepsi munkariz olmuşlardır."[15]

"XI. asır İran müellifi Nâsır-ı Husrev: "her ülkede şîî câmileri ayrı bir güzellikteydi" derken, ne tip binalardan bahsettiği henüz belli değildir. Muhtelif yerlerdeki mimarî tiplerinin birbirine yaklaşması -eğer böyle yaklaşmalar olduysa- ve umumiyetle medeniyetin muhtelif kavimler arasında yayılması, Orta Asya'dan çıkan Selçuk Türk hânedanını muvaffakiyeti sayesinde olmuştur. Selçukîler, XI. asırda bütün İran'ı zaptettiler ve kısa bir zaman için de olsa, Ak ve Kızıl Deniz'lerden Çin hudutlarına kadar olan bütün İslâm dünyasını hâkimiyetleri altına aldılar."[16]

---

[14] Barthold, W. "a.g.e.", s.63.

[15] Halil Edhem, "Anadolu Selçukluları Devrinde Mimarî ve Tezyini Sanatlar", T.T.K. Basımevi, Ankara, 1947, s.280.

[16] Barthold, W. "a.g.e.", s.55-56.

"Azerbaycan'ın bir Türkî yurduna çevrilmesinde ve İran'da, Türkîlerin sayıca ilk sıralara tırmanmalarında en önemli aşamayı Oğuzların Kınık boyundan olan Selçukluların devri oluşturur."[17]

İran'ın Türkleşmesinin temellerini Selçuklular atmıştır diyebiliriz. Selçuklular, Sasanîlerden devraldıkları sanat mirasını tamamen başka bir dünya görüşü ile yorumlayarak, gelecekte İran'da kurulacak devletlere zemin hazırlamışlardır.

1.1.3. İlhanlılar (1258-1344)

Devletin kurucusu Hülagû, Cengiz Han'ın torunudur. İlhanlılar İran, Afganistan, Irak, Anadolu'nun bir kısmı ve Güney Kafkasya'ya hâkim olmuş, zaman zaman bu sınırların dışına bile taşmışlardır. Abbasîler bu dönemde ortadan kaldırılmış (1258) ve Anadolu Selçuklularını da kendilerine bağlamışlardır.

"Hülagû zamanında onun âlim veziri Hace Nasireddin Tusi'nin nezareti altında Meraga'da rasathane yapıldı."[18]

Hülagû'nun torunu olan Gazan Han, müslüman olduktan sonra başkent Tebriz'de de bir çok ıslahat ve bayındırlık çalışmaları yaptı. "Gazan Han'ın veziri büyük İranlı tarihçi Reşideddin olmuştu (1247 yıllarında doğmuş, 1318'de ölmüş, 1298'de "Sadr" ünvanına kavuşmuş Hemedanlı Fadl Allah Reşideddin Tabib). Reşideddin'den Moğolların tarihini yazma

---

[17] Blaga, R. "a.g.e.", s.88.

[18] Hey'et, C. "Türklerin Tarih ve Kültürüne Bir Bakış", MEB Mesleki ve Teknik Açıköğretim Okulu Matbaası, Ankara, 1996, s.126.

talebi Gazan'dan gelmiştir. Böylece meşhur âlim ölümsüz "Cami'et-Tevarih" adlı eserini yazmıştır.

Nihayet Gazan, başkenti Tebriz'i muhteşem yapılar, camiler, medreseler, vakıflar vs. ile doldurmuştur. Reşideddin'in ifadesine göre; "Şimdiye kadar yıkmaktan başka bir şey yapmamış olan Moğollar inşa etmeye başlamışlardı." Nitekim Gazan Han'ın dönemi bu ezelî göçebelerin İran'da yavaş yavaş yerleşik hale geçmeleriyle dikkati çekmektedir.[19]

Devlet, Altınordu ve Mısır Memlûkleri ile savaşları sonunda zayıflamış ve büyük iç karışıklıklar neticesinde parçalanmış, yerine Celâyirler kurulmuştur.

1.1.4. Celâyirliler

Türkleşen Moğollardandırlar. Moğolların Celâyir kabilesinin adını almışlardır. İlhanlıların devlet hizmetinde görevlendirilmiş ve önemli mevkiler elde etmişlerdir. İlhanlılara bir süre bağlı kalmışlardır. Daha sonraları Timur'un hâkimiyetine girmişlerdir. Karakoyunlular, 1414 yılında bu devlete son vermişlerdir.

1.1.5. Timurîler

Timur ve ondan sonra aynı soydan gelenlerin devam ettiği bir imparatorluktur. En geniş zamanında sınırları batıda Balkanlar'dan, kuzeyde Volga kıyılarına; güneyde Hint Okyanusu'ndan, doğuda Orta Asya'ya kadar

yayılmaktaydı. İmparatorluk kardeşlerle kardeş çocukları arasında bölüşülüp parçalanmış, biri Semerkant'ta, diğeri Herat'ta iki kol türemiştir. Timuroğullarından Babür'ün Hindistan'da kurduğu imparatorluk "Babür İmparatorluğu" diye anılır. "Şahruh, Uluğ Bey ve Ebû Saîd Mîrzâ gibi çok büyük devlet adamları sâyesinde devletin Herat kolu öbürüne göre daha fazla gelişti, ilim, sanat ve edebiyatta büyük isim yapmış kimseler yetişti."[20]

"1501'de Batu neslinden Şeybânîler (Mehmet Han Şeybânî) Horasan ve Semerkant'ı alıp Özbek Hanlığını kurdular ve Timurîlerin hâkimiyetine son verdiler."[21]

"Horasan daha sonra Safevîlerin işgaline uğramış, Maverâünnehr ile Harezm yöresi ise Özbekler tarafından idare edilmiştir. 12 İmam Şiîliğini benimseyen Safevî şahlarına karşı, Özbekler Sünnilik siyaseti güttüler. Daha çok siyasî sebeplere dayanan bu ayrılık, Horasan ve Maveraünnehr'in daha sonraki düşünce hayatlarının birbirinden farklı bir gelişme göstermesine de yol açmıştır."[22] Timurîler, Türk kavimlerini bir araya toplayarak, gelecekte İran'da kurulacak Safevîlerin de siyasi yönden temellerini atmışlardır. Timurîlerin önemli sanat merkezi olan Herat şehrinin sanatkârları daha sonra Safevîler döneminde Tebriz'e taşınmış ve Safevî sanatında yönlendirici olmuşlardır.

---

19 Grousset, R. "Bozkır İmparatorluğu Atilla-Cengiz Han-Timur", Ötüken Neşriyat, İstanbul, 1993, s.361.

20 Güngör, E. "Tarihte Türkler", Ötüken Yay., İstanbul, 1993, s.157.

21 Hey'et, C. "a.g.e.", s.129.

22 Aka, İ., "Timur ve Devleti", Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1991, s.145.

1.1.6. Karakoyunlular

Bu devleti, 13. yüzyıl sonlarına doğru Türkistan'dan Irak ve İran'a gelen Yıva boyundan Türkmen oymakları kurmuştur. Horasan ve bazı dağlık yerlerin dışında bütün İran ve Irak üzerinde hüküm sürüyorlardı. "Bu mühim hadise üzerine, Timur'un büyük gayretler pahasına devletine katmış olduğu İran'ın orta ve batı bölgeleri ile Irak onun haleflerinin elinden çıkmış, İlhanlıların bir devamı olan Celâyirliler devletinin siyasî mevcudiyeti sona ermiş ve İran'da Selçuklu ailesiyle beraber ortadan kalkmış olan Türkmen yani batı Türkleri hâkimiyeti bu ülkede yeniden başlamıştır. Bu hâkimiyet, hânedan ve bunların dayandığı siyasî câmialar müstesna olmak üzere, kavmî olarak asrımıza kadar devam etmiştir."[23]

Kara Koyunluların bu topraklar üzerindeki egemenliği uzun süreli olmamıştır. Bu egemenlik Fars unsuruna geçmeyip, Akkoyunlularla devam etmiştir. Bilindiği gibi Akkoyunluların da halefi Safevîler olmuştur.

1.1.7. Akkoyunlular Devleti

Oğuzların Bayındır kolundan olup 14. yüzyıl ortalarına doğru tarih sahnesine çıkmışlardır. Devletin en önemli hükümdarı Uzun Hasan'dır. 1473'te, Osmanlı padişahı Fatih Sultan Mehmed'e Otlukbeli savaşında yenilmiştir. "Bundan sonra talihini Doğu'da aramaya kalkan Uzun Hasan, devlet merkezini Diyarbekir'den (o zamanki adıyla Âmid) Tebriz'e taşıyınca, Akkoyunlu birliğine bağlı pek çok Türkmen oymağını da o tarafa götürdü,

---

[23] Sümer, F.; "Kara Koyunlular", Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1984, I. Cilt, s. VII.

böylece kalabalık bir Türk nüfusu o bölgeyi boş bırakarak Tebriz ve havalisinde daha sonra kurulacak olan Şiî hakimiyetinin temel unsurunu teşkil etmiş oldu."[24] Uzun Hasan'ın 1478'teki vefatından sonra ülkede siyasi ve sosyal teşkilatın yetersizliği ortaya çıkarak devletin çöküşü kolaylaşmıştır. Bu kargaşalık içerisinde bulunan devlete Erdebil Şiîleri'nin başındaki Safevî Şah İsmail hâkim olmuştur.

"Akkoyunlu geçmişinden, Safevîlerin temsil ettiği tek kopuş, Şah İsmail'in yeni dinî-siyasî ideoloji ya da ideolojilerindedir."[25]

1.2. Safevî Şahları

Safevî Devleti, 1502'de Şah İsmail tarafından kurulmuştur. Şah İsmail'den sonra sırasıyla tahta Şah I. Tahmasp, Şah II. İsmail, Şah Muhammed Hudâbende, Şah I. Abbas, Şah I. Safi, Şah II. Abbas, Şah I. Süleyman (II. Safi), Şah I. Hüseyin, Şah II. Tahmasp ve Şah III. Abbas. Şahlardan ancak bir kaçı sanata gereken önemi vermiştir.

Safevî dönemi, İran-İslâm sanatının en güzel, zirve dönemidir. "Rönesans Avrupası'nın hükümdarları gibi, onlar da çoğu kez kendileri sanatçıydılar. Şah İsmail şairdi, Şah Tahmasp ressamdı; fakat en önemlisi, son derece incelmiş zevkleriyle, yetenekli insanların eserlerini destekleyerek güzel sanatların büyük koruyucuları olmaları, sanatkârlarla yakın ilişkiler kurmalarıydı. Şah Abbas, en değerli hattatı Ali Rıza çalışırken, kandilini

---

[24] Güngör, E. "a.g.e.", s.147.

[25] Woods, John E.; "300 Yıllık Türk İmparatorluğu Akkoyunlular", Çev.: Özbudun, Sibel, Milliyet Yay., İst., 1993, s.302.

tutardı."[26] Böyle bir davranış, sanatkâra verilen değeri açıkça göstermektedir.

"XV-XVIII. asırlar boyunca İslâm'ın ardarda geldiğini gördüğü çok sayıdaki siyasi iktidarlar, tahmin edileceği gibi ilim ve sanat himâyeciliği ile tamamen eş anlamlıdır. Bu iktidarlar ilim ve sanat himayeciliklerinin yanında alimlere çok büyük değer vermiş, onları himayesine almış, çoğu zaman da baştacı yapmışlardır."

"Kitap çevresinde gelişen sanatların İslâm dünyasında müstesna bir yeri vardır. Tezhip sanatı ve gelişimini ilk önceleri Safevî İran'ı ve Moğol Hindistan'ında görmekteyiz."[27]

1.2.1. Şah İsmail (1487-1524)

Erdebilli Şeyh Safiyyüddin'in torunudur. Babası Şeyh Haydar, annesi Akkoyunlu Uzun Hasan'ın kızı Halime Begüm'dür. Türklerin Hatay kabilesindendir. İlk başarısını 13 yaşlarında Gürcülere karşı kazanmıştır. Akkoyunlulardan Erran ve Diyarbekir hükümdarı Elvend Bey'in 1502'de yenerek Tebriz'e gelmiştir. Burada Tebriz'i merkez yapmış, merasimle taç giyerek "Şah" ünvanını almıştır. "Şah İsmail bizzat katıldığı seferlerle hakimiyetini genişletirken, İslâm ülkelerine gönderdiği dai denilen halifelerine de Safevî ideolojisini propaganda ettirmiş ve taraftar toplamaya çalışmıştır."[28] Osmanlı Padişahı Yavuz Sultan Selim'e 1514'te Çaldıran'da yaptığı savaşta yenilmiştir ve başkent Tebriz, Osmanlılar tarafından

---

[26] Atlaslı Büyük Uygarlıklar Ansiklopedisi İslâm Dünyası (1500'den bu yana), I. Cilt, İletişim Yayınları, İstanbul, 1986, s.45.

[27] Andre, M. Doğuştan Günümüze İslâm ve Medeniyeti, Birleşik Dağıtım Kitabevi, Ankara, s.454.

alınmıştır. "İranlılarca kahraman olarak kabul edilirdi; hatta bazıları ona bir evliya gözüyle bakarlardı. Sözünü geçiremediği tek devlet Osmanlı Devleti olmuştur."[29] Bütün emelleri yıkılan Şah İsmail kendini içki ve zevk alemine vererek 37 yaşında Azerbaycan'ın Serab şehrinde vefat etmiştir. Cenazesi Erdebil'e getirilip, Şeyh Safi'nin yanına defn edilmiştir.

"Şah İsmail'in kurduğu devlet, bir çok bakımlardan Akkoyunlu devletinin devamı sayılır. Nitekim hiç bir zaman bir İran milliyetçisi olarak gözükmez. Devlet idare cihazının en mühim mevkilerini, iktidarını daha çok kendilerine borçlu olduğu Türk oymak reislerine vermiş olması bunun en açık delilidir."[30]

"Şeyh Safiyüddin tarafından İran'da sünnî bir tarikat olarak ortaya çıkan Safevîlik, Erdebil'de büyük bir ilgi görmüş ve kısa bir zamanda büyük mürid kitlesine sahip olmuştur. Safiyüddin'in 1334'te vefatından sonra yerine oğlu Sadreddin, onun da 1393'te vefatıyla torunu Hoca Ali, nihayet onun 1429'da ölümüyle Şeyh İbrâhim geçmiştir. Tarikat bu zatların şöhretiyle Irak, Suriye ve Anadolu'ya yayılarak genişlemiştir. Ayrıca Safevî tarikatı Hoca Ali zamanında Şiîliğe meyletmeye başlamıştır. Ankara Savaşı'nda (1402) Timur'un beraberinde götürdüğü çok sayıda Türkmen, Hoca Ali'nin tavassutuyla serbest bırakılınca hepsi şeyhin tabii müridi olmuşlardır. Orada kalan bu zümreler Rumlu diye anılmış ve sonradan kızılbaş kabilelerin en kuvvetlisini teşkil etmiştir. Anadolu'ya dönenler ise Erdebil Tekkesi'yle

---

28 Yeni Rehber Ansiklopedisi, Şah İsmâil I. maddesi, 18. Cilt, İstanbul, 1994, s.208.

29 Mahmud, S. F. "İslâm Tarihi", Varlık Yay., s.219.

30 İslâm Ansiklopedisi. "Şah İsmail Maddesi", 11. Cilt, İstanbul, 1979, s.278.

ilişkisini çeşitli biçimlerde devam ettirmişlerdir."[31]

Şiî mezhebini resmî din olarak kabul etmiş, Sünnîlere karşı bir baskı kurmuştur. Tahmasp Mirza, Sam Mirza, Alkas Mirza ve Bahram Mirza adlı dört oğlu olmuştur.

"Tarikat Şeyh Cüneyd'den (ö.1460) itibaren siyasi gayeler taşımaya başlamıştır. Adı geçen şeyh, amcası Şeyh Câfer ile giriştiği şeyhlik mücadelesinde muvaffak olamayınca Anadolu'ya gelmiş, Anadolu Türkleri'nin mühim bir kısmını tarikata bağlamıştır.[32] "Onun vefatından sonra oğlu Haydar, Uzun Hasan'ın kızıyla evlenerek mevkiini kuvvetlendirmiş ve faaliyetlerini devam ettirmiştir. Haydar müridlerine on iki dilimli kızıl taç giydirdiği için mensuplarına "kızılbaş" denilmiştir. Haydar'ın 1488'de Şirvan hükümdarı ile girdiği savaşta ölmesi üzerine oğlu İsmail aynı gayeler etrafında çalışmalarını sürdürmüştür. Şah İsmail'in (1501-1524) Erdebil Tekkesi'nin başına geçmesiyle Safevî Devleti'nin temeli de atılmıştır. İfrat derecede şiîliğe bağlı olan Şah İsmail, Tebriz'e girişinde üçte ikisi şiî olan şehir halkından şiîliği kabul etmeyenleri şiddetle takip etmiş, hutbe ve sikkelerde on iki imamın isimlerini zikretmeyi mecbur kılmış, camilerde ilk üç halife ile Muâviye'ye lânet ettirmiş, aksini yapanların katlini emretmiştir."[33]

Hükümdarlığının yanı sıra bir de şairlik yönü vardır. Şiirlerinde Hatâyî mahlasını kullanmıştır. Türkçe, Farsça şiirler yazmış ve Türkçeyi resmi dil olarak kabul etmiştir. Üç dilde şiîrler yazabilecek kadar bu dilleri

---

31 Üzüm, İ. "Günümüz Aleviliği", İsam Yay., İst., 1997, s.9.

32 Sümer, F. "Safevî Devletinin Kuruluşu ve Gelişmesinde Anadolu Türklerinin Rolü", Güven Matbaası, Ankara, 1976, s.7.

bilen Şah İsmail'in sanat yeteneği ve zekâsını takdir etmemek, büyük bir tarafgirlik olur. Ayrıca sanatkârları himaye etmiş, onlara rahat, huzurlu bir ortam hazırlayarak desteklemiştir.

Şah İsmail, Özbekleri yenince Behzâd'ı yanında başkentine getirmiş ve Herat okulunun yüksek zevkini, ruhunu taşıyan büyük usta, bu özellikleri Tebriz Okuluna da yansıtmıştır. Şah İsmail, Behzâd'ı saray nakışhanesinin başına getirmiştir.[34] Böylelikle sanat erbabına olan sevgisi ve eğilimi olduğunu da göstermiştir.

"Şah İsmail'in ölümünden sonra mimarîde olduğu gibi bütün diğer sanat şubelerinde de bir alçalış başgöstermiş ve bu hal son zamanlara kadar devam etmiştir. Bu konuda Safevî devletinin siyasi ve ekonomik durumu da etkili olmuştur.[35]

1.2.2. Şah I. Tahmasb I (1514-1576)

Şah İsmail'in büyük oğludur. 1514 yılında Isfahan civarında doğmuştur. Babasının ölümü üzerine on yaşında 1524'te tahta çıkmıştır. Çocuk yaşta tahta geçmesi bir takım karışıklıklara sebep olmuş, bazı kabileler kendi bölgelerinde bağımsız hareket etmeye başlamıştır. Özbeklerle, Gürcülerle savaş halinde olmuştur. Bu dönemin güçlü bir devleti olan Osmanlıların Avrupa seferleri sebebiyle bir müddet sessizlik hüküm sürmüştür. 1548'de Kanunî Sultan Süleyman'a Safevî kumandanı Elkas

---

33 Üzüm, İ. "a.g.e.", s.9.

34 İslâm Ansiklopedisi. a.g.e.

35 Arseven, C. E.; "Sanat Ansiklopedisi". Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1947, Cilt II, s.821.

Mirza'nın iltica etmesi Tebriz'e sefer düzenlenmesine sebep olmuştur. Bu seferde Safevîler yenilgiye uğramışlardır. Ancak II. Selim ve III. Murad'ın cülüslarında İstanbul'a elçiler gönderilmiş, cülus tebriknamesi ve hediyeler takdim edilmiştir. Bu dönemde devlet merkezi Tebriz'den Kazvin'e nakledilmiştir. 15 Mayıs 1576'da veliaht tayini hususunda çıkan anlaşmazlıklar yüzünden zehirlenerek öldürülmüştür.

"Saray ressamlarından Sultan Muhammed bir "Şehname" nüshasının tersim ve tezhibinde gösterdiği hüner ile büyük bir şöhret kazanmıştır."[36]

Tezkire-i Şah Tahmasb isimli kendi hal tercümesine ait bir eseri mevcuttur.

"Şah İsmail'in ölümünden sonra yerine geçen oğlu Şah Tahmasb, Sultan Mehmed'in öğrencisi olup kendisi de resim yapmıştır. Şah Tahmasb, siyasal ve ekonomik problemlerin yoğunlaşması nedeniyle resim yapamadığı gibi, sanatçıları da eskisi gibi koruyamadığı bilinir. Bu da sanatın yavaş yavaş gerilemesine sebep olmuştur. XVII. yy.'dan itibaren de Batı resmini taklit etmeye çalışırken kendi öz karakterini de kaybetmeye başlamıştır."[37]
"Şah Tahmasb Tebriz'i bir sanat merkezi yapmıştır. Kitap sanatına meraklıydı ve kendisi de nestalik yazı ile yazardı. Resim yapmayı da denemiştir. Nakkaş Sultan Muhammed'in öğrencisi olduğu zikredilir. Tebriz'deki atölyesinde Bahzad, Sultan Muhammed, Mir Musavvir, Mir Seyyîd Ali, Aka Mirak, Şeyhzade ve Dost Muhammed gibi nakkaşların

---

[36] Furon, R. "İran", Çev: Söylemezoğlu, G. K. Hilmi Kitabevi, İstanbul, 1943, s.133.

[37] Ersoy, A.; "Türk Tezhib Sanatı". İstanbul, 1988, s.24.

çalıştığı bilinir."[38]

"Kazvin'de bina ettirdiği bir kaç kasr ve mescidden günümüze yalnız "Alikapı" intikal etmiştir."[39]

"Isfahan seyyidlerinden ve Şah Tahmasp dönemi Safevî sarayı sanatçılarından Aka Mirek'in de, tarrahlıkta üzerine olmadığına İranlı yazar Kadı Ahmed de değinir."[40]

"1524'te tahta çıkan Şah Tahmasp'ın zamanında resim faaliyeti, 1530-1545 tarihleri arasında doruk noktasına erişmiştir. 1545'ten sonra Şah Tahmasp'ın ressamlara düşmanca davranması ve sanatı bir vakit kaybı olarak tanımlamasıyla Abdüs-Samed, Mîr Seyyid Ali gibi ünlü sanatçılar Hindistan'da Moğol İmparatoru Hümayûn'un sarayına giderek orada çalışmaya başlamışlardır. Bu dönemin başka bir ünlü İran resim sanatçısı da Mîr Musavvir'dir."[41]

1.2.3. Şah II. İsmail Mirza (? - ölm.1578)

Şah Tahmasb'ın oğludur. Babasının ölümünden sonra Şah II. İsmail ünvanıyla tahta geçmiştir. Diğer şehzadeleri ve bazı Şiî ileri gelenlerini öldürtmüştür. Bir sene kadar tahtta kaldıktan sonra 1578'de Kazvin'de zehirlenmiştir. İsmail Mirza dönemiyle ilgili elimizde fazla bilgi

---

38 İnal, G., "Türk Minyatür Sanatı (Başlangıcından Osmanlılara Kadar)", Ankara, 1995, s.159.

39 İslâm Ansiklopedisi; "Tahmasp I Maddesi", 11. Cilt, İstanbul, 1979, 11. cilt, s.647.

40 Mahir, B. "Saray Nakkaşhanesinin Ünlü Ressamı Şah Kulu ve Eserleri", Topkapı Sarayı Müzesi Yıllık 1, İstanbul, 1986, s.117.

41 Tansuğ, S. "Resim Sanatının Tarihi", Remzi Kitabevi, İstanbul, 1995, s.139.

bulunmamaktadır. Siyasi ve ekonomik sebepler, sanatı da etkilemiştir.

1.2.4. Şah Muhammed Hudâbende

Şah II. İsmail'in kardeşidir. Âmâ olması sebebiyle devleti hanımı idare etmekle beraber, yerine Hamza Mirza'yı veliaht ilan etmiştir. Osmanlı Sultanı III. Murad zamanında Vezir Lala Kara Mustafa Paşa idaresindeki ordu, Çıldır Ovasında Safevî ordusunu yenilgiye uğratmıştır. Barış istenilse de 1586'da Şah Hamza Mirza öldürülmüştür. Bu dönemle ilgili kaynak bulunamamaktadır.

1.2.5. Şah I. Abbas (?1557-1628)

Şah Hudâbende'nin oğludur. 1587 yılında 30 yaşında iken hükümdar olmuştur. Dağılmak üzere olan memleketini kısa sürede ıslah etmiş ve iyi bir konuma getirmiştir. "Ermeni ve Gürcülerden toplanarak müslüman edilmiş gençlerle yeniçeriliğe benzer tüfenkçi denilen bir ordu kurmuş; Şahseven adlı Türk kabilesinden de bir hassa alayı teşkil etmiştir."[42] Askerlik meselesini bu şekilde düzenlemiştir.

Özbeklerle ve III. Mehmed zamanından, IV. Murad'ın ilk yıllarına kadar Osmanlılarla savaşmıştır. Ayrıca Avrupa devletleri ile de temasları olmuştur. Basra körfezindeki adaları da Portekizlilerden almıştır. Isfahan'ı başkent yapmıştır. 42 yıllık saltanat süresi sonucunda 1628'de ölmüştür.

---

[42] Meydan Larousse; "a.g.e.", s.9.

"Onun sarayında yaşamış bir Portekizli rahip olan P. Fr. Anthoine'ın bize bıraktığı bir tasvir, Şah Abbas'ın ne kadar sevildiğini gösterir: "32 yaşında, yüzü neşeli, kısa boylu, sağlam vücutlu, giyinip kuşanmağa az, belki de hiç ehemmiyet vermez, yanına kolaylıkla yaklaşılabilir ve merhametli, halk tarafından sevilen, son derece korkulup, büyükler tarafından ürkülen, yemekte perhizkâr, içmekte son dereceye varan... Fakat ne kadar fazlaya giderse gitsin asla muhakemesini kaybetmeyen bir adamdır. Pek makûl düşünür, az söyler ve yalana karşı o kadar husumet besler. Bundan dolayı bir çok diller kestirmiştir. Hırsızların amansız düşmanıdır... Memleketini bunlardan o kadar temizlemiştir ki, dünyada bu derece emniyetle seyahat edilebilen başka bir ülke yoktur zannederim...

Bu büyük hükümdar o suretle faaliyet göstermiştir ki, şövalye de Chardin: "O ölünce, Acemistanın da inkişâfı durmuştur" diye yazmıştır.

Sasânîler, Selçukîler ve Moğollar zamanındaki tecrübelerden sonra, Şah Abbas devrinde Acem sanatı altın devrine erişmiştir. Bu, artık kemalin en son mertebesi, güzelliğin ve tevazuun bir harikası -tabir caiz ise- şenliklerin en sonunda atılan kandilli havai fişeği gibi, nur ve alevler ile gözleri kamaştırması idi."[43]

Şah Abbas yalnız askerî bakımdan değil, idarî bakımdan da büyük bir hükümdardı. Ülkesindeki haberleşme imkânlarını arttırdı; kervansaraylar, köprüler kurdurdu; yaptığı yolların bazıları bugün bile kullanılır. Isfahan'ı kendine başkent seçip, eşsiz bahçelerle donattı. İnşa ettirdiği saraylar, camiler, medreseler çağının mimarlık alanındaki harikalarındandı. Başka ülkelerden gelen gezginler, döndükleri zaman, gördüklerini, anlata anlata

bitiremediler. Şah Abbas'ın sanata, halıcılığa çiniciliğe, dokumaya verdiği önem, İran'ı bu alanlarda üstün bir seviyeye çıkardı...

Şah Abbas'ın ölümünden sonra Osmanlı Sultanı IV. Murad, İran'ı işgal edip Hemedan'ı ele geçirmiştir.

Gerçekten de Şah I. Abbas, sanata ve sanatkâra ehemmiyet vermiş, gerekli desteği her zaman göstermiştir. Sanatçılarla yakın ilişkiler kurmuşlardır. Başkent Isfahan'ı dünyanın en güzel ve dönemin en büyük şehirlerinden biri haline getirmiştir. Bu dönem ihtişamı ve görkemiyle Osmanlı tarihinin Kanunî dönemine benzetilir.

"Endüstriyi, özellikle de halı ve ipek yapımını korumuş, Avrupa ve Asya'nın çoğu yerlerinden tüccar ve elçilerin sarayına üşüşmelerini teşvik etmiş ve Fars sanat dehâsının en güzel çiçeklenişlerinden birini desteklemiştir."[44]

Safevî döneminin güzel sanatlar sahasındaki başarısını en güzel Isfahan şehri temsil eder.

"162 camii, 48 medresesi, 1801 kervansarayı, 273 hamamı olan şehirde aşağı yukarı bir milyon kişi yaşıyordu, her yerde sular, ağaçlar ve parklar vardı."[45] Aynı zamanda bu şehir, endüstri ve ticaret merkeziydi. Halı, dokuma, keramik ve metal işleme üretimleri girişimlerinin odak noktası idi.

Şah I. Abbas (1785-1629) döneminde Ferhad Han (öl. 1599) ve Zülfikar Han (ölm. 1629) şahın hizmetinde çalışan önemli kişilerdendir.

---

[43] Furon, R. "a.g.e.", s.134-135.

[44] Atlaslı Büyük Uygarlıklar Ansiklopedisi; "a.g.e.", s.42.

"Ferhad Han'ın 1590-99 yılları arasında yoğun politik işleri ile birlikte dönemin sanatçıları ile de ilgilenmesi, Şah Abbas'ın sanat destekleyici kişiliğinin olgunlaşmasında, Ali Kuli Han (ölm. 1589-Herat valisi)'dan sonra onun rolü olduğunu düşündürür."[46]

"İlerisini gören bir siyaset adamı olduğu kadar, debdebenin de âşıkı olan bu hükümdar bütün Hristiyan saraylarına elçiler ve kendisinden bahsettiren zengin hediyeler göndermiştir. Avrupa da aynı surette hareket etmiş, şahın batı sanatında neleri sevip neleri sevmediğini gözönünde tutmuş, ona hediyeler olarak gönderdiği resimlerle memleketine Avrupa sanatı girmiştir. Bu resimler, I. Şah Abbas tarafından kurulan akademinin ressamlarına olduğu gibi, büyük İtalyan üstadlarını incelemek üzere Roma'ya gönderilen burslu ressamlara da müessir olmuştur. Onun bu sanat koruyuculuğu, sanatlara olan hayranlığından çok, sırf gösteriş hareketinden ileri geldiği haksız olarak söylenmiştir. Fakat hakikat şudur ki, yeni hükümet merkezi olan Isfahan'a yaptırdığı muazzam binalarla, büyük bir şehir hüviyetini vermiş ve küçük sanatların bütün dallarını gerek teknik gerekse estetik bakımdan, inceliğin son derecesine ulaştırmıştır."[47]

"I. Şah Abbas zamanında (1587-1629) evvelâ Kazvin'de sonra yeni payitaht olan Isfahan'da hükümdarın Roma'ya İtalya üstadlarını tetkike yolladığı sanatkârlarla, sefirlerle resim sanatı kompozisyonların ruhu ve teknik itibari ile birden bire değişmemekle beraber garp ile daha sıkı

---

45 Atlaslı Büyük Uygarlıklar Ansiklopedisi, "a.g.e.", s.45.

46 Çağman, F.-Tanındı, Z. "Osmanlı Safevî İlişkileri (1578-1612) Çerçevesinde Topkapı Sarayı Müzesi Resimli El Yazmalarına Bakış", Aslanapa Armağanı, Bağlam Yay., İstanbul, 1996, s.54.

47 Kühnel, E. "Doğu İslâm Memleketlerinde Minyatür", Çev: Yetkin, S. K.-Özgü, M., Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1952, s.36.

münasebetlere girişti. Sarayın ressamı Şirazlı Şeyh Mehmed idi.

...Saltanatının ilk zamanlarında tanınmış ressamlardan biri de Aga Rıza'dır. Bu sanatkâr ekseriya çok bol eser veren ve XVII. asrın birinci yarısında Isfahan'da çalışmış olan meşhur Rıza Abbasi ile karıştırılır."[48]

"Şah Abbas, Isfahan'ı muntazam bir programla imar etmek ve şarkın en güzel bir şehri haline getirmek sevdasıyla bir çok muhteşem binalar yaptırmıştır. Bunlardan en mühimi sarayın cenub tarafında inşa ettirdiği Mescid-i Şah ismi verilen camiidir.

Bundan başka sarayın şimal tarafına çarşı yaptırmış ve Meydan-ı Şah ismi verilen meydanı açtırarak etrafını binalarla süsletmiştir. Sarayın civarına da kırk sütunlu manasına Çehl sütun ismi verilen köşkü ve Çıhar bağ denilen havuzlu bahçeleri yaptırmıştır."[49]

"O çağın diğer önemli sanatçıları Mîr Îmad ve Rıza Abbasî'nin oğlu olduğu tahmin edilen natürmort ressamı Şef'i Abbasi'dir."[50]

1.2.6. Şah I. Safi (Sam Mirza) (? - 1642)

Şah Abbas'ın torunudur. Tahta geçtikten sonra Özbekler ve Osmanlılarla mücadele etmiştir. Osmanlı padişahı IV. Murad Han Revân seferine çıkmış ve Bağdat'ı Osmanlı hakimiyetine almıştır. 1642'de ölmüştür.

---

48 Migeon, G. "İslâm Sanatları", Çev: Toprak, B., Güzel Sanatlar Akademisi Neşriyatından, No: 17, 1943, s.25.

49 Arseven, C. E. "a.g.e.", s.821.

50 Tansuğ, S. "a.g.e.", s.140.

1.2.7. Şah II. Abbas (1638-1667)

Şah I. Safi'nin oğludur ve babasının ölümünden sonra tahta çıkmıştır. Yirmi dört yıl hükümdarlık yapmıştır. Osmanlılarla münasebetlerini iyi yolda geliştirmiştir. 1667 yılında ölmüştür.

1.2.8. Şah I. Süleymân (II. Sâfi) (? - 1694)

Şah II. Abbas'ın oğlu olan Safi Mirzâ, Şah I. Süleyman ünvanıyla tahta geçmiştir. İran halkı hükümdarlığı döneminde refah ve istikrar içinde yaşamıştır. 1694'te ölmüştür.

1.2.9. Şah I. Hüseyin

1694'te babası Şah I. Süleyman'ın ölümü üzerine yirmi beş yaşında tahta çıkmıştır. Devlet işlerini ehil olmayan kimselere vermiştir. Hint-Türk padişahları ile Safevî şahı arasında sınır eyaleti olan Kandehar şehri yüzünden ilişkiler bozulmuştur. 1709'da Kandehar valisi bağımsızlığını ilan etmiştir. Valinin oğlu (Mîr Üveys'in oğlu Mahmud) Mahmûd 1722'de Isfahan'ı ele geçirmiş ve Şah'ı tahttan uzaklaştırmış ve sonra da öldürülmüştür.

1.2.10. Şah II. Tahmasp (1704-1740)

Şah Hüseyin'in oğludur. Afganlılardan Kazvin tarafına kaçırılmıştır. Safevî kumandanı Nadir'in çabalarıyla Afganlılar İran'dan uzaklaştırılmıştır. 1722'te tahta çıktığında iç karışıklıklar baş göstermiştir. 1724'te İstanbul'da yapılan bir anlaşma neticesinde İran toprakları Afganlılar, Osmanlılar ve Ruslar arasında taksim edilmesi kararlaştırılmıştır. Şah, Fransa'nın

arabuluculuğu ile anlaşmayı kabul etmediğini bildirilerek Osmanlılara tekrar harp ilan etmiştir. Luristan'ın bir kısmı, Hemedan ve Nihavend'i ele geçirmiştir. 1731'e kadar şahlığı devam etmiştir. Ancak idare, Avşarlı Nadir Şah'ın elindeydi. Nadir Şah başşehir Isfahan'ı tekrar geri almış, Afganlıları geri püskürtmüştür. 1731'de Şah Tahmasp tahttan uzaklaştırılmış ve yerine oğlu geçirilmiştir. 1740 yılında da vefat etmiştir.

1.2.11. Şah III. Abbâs

Nadir Şah tarafından 8 aylık bir çocukken 1731'de tahta çıkarılmıştır. Zaten bağımsız hareket eden ve karar veren Nadir Şah, III. Abbas'ın 1736'de vefatından sonra İran'da hüküm sürmeye başlamıştır. Bu da Safevî Hanedanı'nın sonu olmuştur.

2. SAFEVÎ SANATI

Safevî sanatı, kendinden önceki dönemler gözönüne alınmadan araştırılamaz. Sasanîlerin yıkılışından sonra İran'ın İslâm hâkimiyetine girmesiyle iki kültür karşılıklı olarak birbiriyle uzlaşma ve etkileşmek zorunda kalmıştır. "İranlılar her ne kadar İslâm ordusuna mağlup olmuşlarsa da ilim ve sanat hususunda bu o memleketi (İran'ı) fethedenlerin yaptıkları eserlere İran'ın millî şahsîyetini koydular. Hicri II asırda resim sanatı bilhassa Kur'anlar'ın tezhib ve süslenmesine hasredilmiş idi."[51]

"XII. yüzyılın başlarında müslüman olmayan Moğollar, Anadolu'yu istilâ etmiş ve Büyük Selçuklular ile Anadolu Selçuklularını ortadan kaldırmışlardır. Moğol hükümdarı Hülagû Han 1258 yılında Bağdat'ı almış ve İslâm kültürüyle tanışmıştır. Ardından 1295'te İlhanlılar Dönemi'nde, hükümdar Gazan Han tarafından İslâmiyet resmen kabul edilmiştir. Bu dönemde "Pekîn'e bağlılıktan vazgeçilir, başkent Tebrîz olur"[52]. XI ve XII. yüzyıllarda İslâm dünyası kültürün en yüksek seviyesine ulaşmıştır. Çünkü sayılamayacak kadar kütüphane kurulmuş, açık fikirlere, ilme saygı artmış ve kitap ticareti gelişme imkânı bulmuştur. "Bu sıralarda Îran'dan geçen ünlü bir ilâhiyatçıyı görmek için köylerdeki bütün halk yollara dökülmüştür. Tüccar ve sanatkârlar eşyalarını onun yoluna atmış; ona zarif ve güzel hediyeler

---

51 Hüseynî Münşîy-i Kumî, Kadı Mîr A. bin F., "**Gülîstan-ı Hüner**", Kütüphane-i Menveçherî, Tahran, 1359, s.76.

52 İpşiroğlu, M.-Eyüboğlu, S. "**Fatih Albümüne Bir Bakış, Sur l'album du Conquerant**, İstanbul, 1954, s.40.

verilmiş ve çiçek yağmuruna tutulmuştur"[53]. Görüldüğü üzere sanata ve sanatkâra, ilim adamına verilen önem o dönemler için de geçerlidir. Çünkü ilim ve sanat erbabı olmak, hele ilk sıralarda yer almak, değerli biri olmak demektir.

O dönemlerdeki en iyi İran kütüphaneleri Şirâz ve Merv'de bulunanlardır. "Şiraz'daki kütüphane, Büveyhî Sultanı Adududdevle (ölm. 932) tarafından saray civarında yaptırılmıştır. Kütüphane daha çok ilmî eserleri ihtiva ediyor ve bir müdür (vekil), kütüphaneci (hazin) ve bir nezaretçi (müşrif) tarafından idare ediliyordu. Kitaplar, iki yanda depoların bulunduğu kemerli, uzun bir holde toplanmıştı. Her ilim dalının ayrı bir dolaba ve kataloğa sahip olduğu bu kütüphanede, duvarlara dayanmış 1.85 m. yüksekliğinde ve 2.75 m. genişliğinde, ağaçtan oyma, kapıları yukarıdan aşağıya doğru kapanan kitap dolapları bulunmaktaydı.

XIII. yüzyılda Moğol istilası sırasında Merv'de, en azından 10 kütüphane vardı. Bunlardan ikisi camilerde geri kalanı da medreselerde bulunmaktaydı"[54]. O topraklarda, şehirlerde ilim haznesi ağzına kadar dolu idi. İlim ve sanat ortamı daima mevcuttu. O kadar çok kütüphane bulunması, hem okuyucunun, hem insanların ilme verdiği kıymet bariz bir şekilde

demektedir. Ne Cengiz ne de Hülagû Han, insan hayatına ve kültür kurumlarına karşı saygı duydular. Onlar Camileri ahır yaptılar; kütüphaneleri yaktılar; çok kıymetli yazmaları yakacak olarak kullandılar. Zaptettikleri şehirlerde taş üstünde taş, omuz üstünde baş bırakmadılar. Çünkü Moğollar, putperest idiler. Buhârâ'nın yağma edilmesi sırasında 30 bin kişi katledildi."[55]

Moğol istilasının ardından hüküm süren Timurlular Devleti'nin kurucusu Timur, bu kütüphanelerden arda kalanları toplayarak baş şehri Semerkant'a götürmüş ve büyük bir kütüphane yaptırmıştır.

Özellikle bu dönemde Avrupa ile kıyaslandığında; İslâm ülkeleri, ilim ve sanat yönünden ve kütüphane sayısı bakımından çok ilerdedir. Hemen her şehirde kütüphane vardır. Hatta Halife Harun Reşit döneminden beri şehirler arasında sahip olunan kitap sayıları bir çeşit övünme konusu yapılıyordu. Safevîler döneminde de bu yarış devam etmekte idi. Meselâ, İspanya'da yazılan bir kitabın Bağdat'taki kütüphanelerde altı ay sonra istinsahı yapılıyordu. Safevîlerin de bu gelenekten etkilenmeleri kaçınılmazdır.

"XVI. yüzyıldan başlayarak Orta Asya'da Rus istilâsına kadar, Sünnî-Şiî mücadelesi şeklinde devam eden bu kanlı mücadele, XV. yüzyıldaki Timurlu-Türkmen rekâbetinin devamından başka bir şey değildi. Aradaki fark Timurluların yerine, kavmî bakımdan onlara yabancı olmayan Özbeklerin, Kara ve Akkoyunluların yerlerine de yine bir Türkmen devleti olan Safevîlerin geçmesinden ibâret kalmış, ancak mezhep mücadelesi ön safa geçmiştir. Halbuki XV. yüzyılda ne Timurlular, ne de Türkmen

---

[55] Ersoy, O. Soysal, Ö. "a.g.e.", s.283.

hükümdarları mezheb davasını bir bayrak gibi kullanma gereğini duymamışlardı. Safevî devletinin mezheb esası üzerine kurulmuş olması, şahlarının sadece siyasi hükümdar değil, dini lider sıfatını taşımaları bunun başlıca sebebi olmuş, buna karşılık Şeybanî Hanları da sünnî islâm dünyasının kahramanı rolünü oynamak istemişlerdir."[56]

"İslâmi dönemdeki İran sanatı, gerek İran'ın ve gerekse İran insanının derin duygusallığı ile rahatlığı açısından hem kelimenin geleneksel anlamında islâm sanatını ifşa etmekte, hem de İslâm Sanatı ile İslâm maneviyatı arasındaki evrensel ilişkiyi göstermeye tam anlamı ile hizmet edebilmektedir.

İslâm Sanatının ve aynı zamanda İslâm metafiziği ve felsefesinin en yaratıcı dönemlerinden birine damgasını vuran Safevî İran'ıdır"[57].

"İslâmlığı kabul eden milletlerin hepsinin (Türkler'in, İranlılar'ın, Araplar'ın v.s.) daha önce ulaştıkları belirli bir medeniyet ve kültür seviyeleri vardı. Ancak, bu milletler, yeni dinin etkisiyle yepyeni ve ortak bir İslâm medeniyeti, İslâm kültürü oluşturdular.

Ortak İslâm medeniyetinin, kültürünün, ilminin çok önemli bir kaynağı vardı. Bunlardan biri, Müslümanların kutsal kitabı Kur'an-ı Kerim, diğeri yine bütün Müslümanlarca kutsal sayılan hadislerdir"[58].

"Antik çağda olduğu gibi İslâmî dönemde de zengin bir İran kültürü, san'atı ve edebiyatı vardır. Minyatür, çini, halıcılık, mimarî, hat gibi

---

56 Aka, İ., "a.g.e.", s.146.

57 Nasr, S. H. "İslâm Sanatı ve Mâneviyatı", İnsan Yayınları, İstanbul, 1992, ss. 8-18.

58 Seferoğlu, K. "Millet Anlayışı", Türk Kültürü, Aralık 1983, Sayı: 248, s. 819.

sahalarda üstün eserler vermiştir. Çünkü bilim ve sanatla iktidara sahip olmak arasında çok sıkı bir ilişki söz konusudur. Ancak İran san'atı, Türk sanatı ile iç içe girmiştir. Çok uzun asırlar Türk hâkimiyetinde kaldığı ve üzerinde oturanların mühim bir kısmı da Türk olduğu için, bu tablo ortaya çıkmıştır. Gerçekte pek çok dönemde Türk Sanatı halinde gelişmiştir. İran'ın Türk yurdlarından biri haline gelmesi, 1040'tan itibaren Selçuklular'la başlar. Ondan önce ülkedeki Türkler azdı. Selçuklu çağında milyonlarca Türkmen, Türkistan'ı boşaltırcasına bu ülkelere geçmişlerdir. İkinci çok büyük Türk dalgası XIII. asırda İlhanlılar'la gelmiştir. İran Türkleri'nin hepsi Oğuz (Türkmen) ve Türkiye Türkleri gibi Batı Türkü'dür"[59].

"Özellikle İran, son derece değişik tarzını, İlhanlı-Moğol döneminden başlayarak XVI. yüzyılın sonuna kadar, giderek geliştirip güzelleştirerek devam ettirmiştir.

Burada dikkatimizi çeken husus, İran'ın belli başlı sanat şehirlerinin her devirde kendini göstermesidir."[60] Bu şehirler, ticaret yollarının geçtiği yerlerde birer gül gibi açan şehirlerdir.

Yukarıda da söylediğimiz gibi İslâm ülkelerindeki şehirlerin özellikle başşehirler arasındaki rekabet. İran topraklarında da batıdaki Osmanlılar'a

de konumu çok mühimdir. Orta Asya'nın belli başlı büyük şehirlerinden geçen milletlerarası bir ticaret yolu, tarih boyunca bir taraftan o bölgelerin iktisadî açıdan kalkındırır ve refah düzeyini artırıp, yükseltir. Diğer taraftan da Doğu-Batı arasında kültür ve medeniyeti için bir köprü olur. Bu bölgelerden geçen İpek Yolu, İranlılar ile Türkler arasındaki iletişimi de sağlamıştır. "Bu arada Türk tüccarlarının da bu yolun sağladığı iktisadî ve ticarî imkânlardan yeteri kadar istifade ettiklerini kaydetmemiz gerekmektedir. Türk tüccarları da tıpkı diğer tacirler gibi ipeğin gerçek ülkesi olan Çin'e kadar gider ve Çinli ihracatçılardan aldıkları ipek ve diğer ticaret mallarını kervanlara yükleyerek İran'a kadar gelir ve mallarını burada satarak büyük paralar kazanırlardı"[61].

İslâmiyetin yayılmasından sonra İslâm ilminin, irfanının göz kamaştırıcı önemli birer merkezleri haline (Semerkant, Tebriz, Şiraz v. s.) gelmişlerdir. İpek Yolu Anadolu'dan yani Suriye kıyılarından başlayarak Dicle ve Fırat nehirlerini geçer ve böylece Hazar Denizi'nin güney kısımlarına kadar ulaşırdı. "Oradan devamla bugünkü İran topraklarını bir boydan bir boya geçerek, Merv şehrine kadar uzanırdı"[62]. Çin ile İran arasında da sürekli ticari ve siyasal ilişkiler, seferler ve savaşlar bu etkileşmenin kaçınılmaz olduğunu gösterir. "Bununla beraber Çin Sanatı da İran Sanatı da Orta Asya'dan gelen Türk tesiri ile gelişimini sürdürmüştür"[63].

İlim, sanat etkileşimi de ticaret yollarının devamı ile sağlanmıştır. Tarih içerisinde bunu gözardı etmemek gerekmektedir.

---

61 Kitapçı, Z. "Orta Asya'da İslâmiyetin Yayılışı ve Türkler", Konya, 1994, s. 74.

62 Kitapçı, Z. "a.g.e.", s. 73.

63 Ersoy, A. "a.g.e.", s. 24.

Diğer yandan İslâm kültürünün hâkim olduğu memleketlerde İslâm dininin meydana getirdiği kültürel ortamda İslâmın kendine has anlayışı neticesinde değişik ülke kültürlerinin sentezi ortaya çıkmıştır. "Yukarıda belirtildiği gibi hiç bir uygarlık sadece bir etken ile açıklanamaz. Hepsinin bünyesi heterojen bir nitelik gösterir. Batıyı bir kenara bırakırsak, Asya kıtasının bir çok bölgelerindeki sanat ürünleri savaşlar, istilâlar ve bazen de ticari ve kültürel diyebileceğimiz olaylar sonucu bir diğer kültürden etkilenirler. Aslında değişik uygarlık anlayışlarına rağmen, Uzak Doğu ve İslâm Sanatı bazı dönemlerde birbirlerine çok yaklaşmış ve ortak özellikler göstermiştir"[64].

"Nasıl ki her milletin kendine has bir kültürü (manevi) vardır ve bu sebeple diğer milletlerden düşünce, dil, din, ahlâk, hak anlayışı, örf ve âdetler bakımından müşahhas olarak ayırd edilebilir ve fark edilebilir; aynı şekilde bu durum sanat için de geçerlidir. Her kültür topluluğu kendine has sanatı ile seçilebilir ve fark edilebilir. Tabii ki, böyle bir değerlendirme kültürün yaratıcı ve zengin olma özelliği ile de ilgilidir.

Hangi kültürün malı olursa olsun, her sanat eserinde, o esere vücut veren ve eserin bize telkin ettiği duygu ve düşünceler yine o kültür topluluğunun özelliklerine göre şekil alır. Her kültürde edebiyat, mimarî, folklor, resim, musikî, tiyatro, sinema bulunabilir. Ancak bu araçlarla farklı kültürlerin duygu ve düşünceleri aksettirilebilir. Kaldı ki, bunların teker teker doğuşları da milletten millete farklıdır."[65]

---

[64] İnal, G. "Uzak Doğuda Resim ve İslâmda Minyatür", Sanat Tarihi Yıllığı VIII, Ed. Fak. Matbaası, İstanbul, 1979, s.109.

[65] Erkal, M. "Sosyal Meselelerimiz ve Sosyal Değişme, Ankara, 1984, s.21.

"XI. ve XIII. yüzyıllar arasında İran'ı sanat eserleri ile donatan Selçuklulardır. İlhanlı, Timuri, Safevî Sanatında Selçuklu sanatının uzantıları görülür."[66] Sanatkâr bir eseri taklid ederken bile, fotokopi çıkarmaz. Kendine göre ilâve veya çıkarmalar yapar. Bu sebeple motiflerin oranları ve bağımlılık ilişkilerinde de değiştirmeler yapar. Aynı durum renkler için de söz konusudur. Aynı rengi kullansalar da renk tonlarında bile farklılıklar görülebileceği gibi desenlerde de bu özellik görülebilir. Ancak ortak bir kültürden gelen sanatkârların eserlerindeki benzerlikler, farklı kültürdeki sanatkârlardan daha fazladır.

"XI. yüzyıldan beri Ortadoğu ülkelerinde yerleşen ve İslâm dünyasının müşterek malı olmuş bulunan bütün sanat yeniliklerinde Türkler'in tesiri görülmüş ve bu daha sonraki yüzyıllarda da devam etmiştir."[67]

"İnsanlığın geçmişi yani tarih, insanlığın geleceği için öğrenilir. Büyük kısmı, savaş, işgal, ayaklanma ve katliamdan ibaret kanlı olaylarla dolu olan o acı geçmişten, geleceğe dönük insanlığı biraz daha rahatlatıcı hükümler aranır. İşte tarihçilerin, siyaset adamlarının, ediplerin "tarihin hükmü" diye sık sık dile getirdikleri, insanlık âlemini gittikçe umdukları gibi yaşama şartlarına yaklaştıran hüküm, bu hükümdür."[68]

"İslâmiyet, yayıldığı bölgelerde yaşayan kavimlerin bünyelerine çok büyük ölçüde tesir etmiş; bu cemiyetlerin bütün müesseseleri, bu dinin icaplarına göre kökten bir değişmeye uğramışlardır. Sanat da, bir içtimaî

---

66 Öney, G. "İran'da Selçuklu Mescid-i Cumaları", Kültür ve Sanat. Ocak 1977, İstanbul, s.92.

67 Merçil, E. "Müslüman-Türk Devletleri Tarihi", TTKB, Ankara, 1993, s.185.

müessese olarak, bu ihtilâlin dışında kalamazdı. İslâmiyetin yayıldığı bölgelerdeki eski sanat an'anelerinin, İslâmi prensiplerin kalıbına dökülmesinden yeni mimarî, tezyînî ve edebî formlar ve temalar doğmuştur. Ancak, bu kültür çevrelerinin herbirindeki eski sanat an'anelerinin karakterini tayin etmiş olan o çevreye has tabii, tarihi, siyasi, iktisadi şartlar ve komşu kültür çevreleri ile münasebetler, bu kültür ve sanat an'anelerinin, İslâmiyetin zarurî kıldığı istihaleyi geçirmeleri sırasında da birbirinden farklı karakterler kazanmalarını kaçınılmaz hale getirmiştir. Böylece, müşterek dinin vücud verdiği mevzu ve mahiyet birliğinin teşkil ettiği geniş çevre içinde ayrı sanatlar ve üslûplar meydana gelmiştir."[69] Çünkü medeniyet, bir inanç ve ahlâk nizamı olarak tanımlanacak olursa, hemen her alanda bilim, sanat, tarih, mimarî vb. bu inanç ve ahlâk nizamından ayrı düşünülemez. Türk ilim adamları ve sanatkârları da bunun dışında düşünülemez. Onlar yepyeni bir inanç ve ahlâk nizamı için mücadele eden kahramanlar olarak kabul edilebilir.

İran'da Safevîler Döneminde parlak bir ilim hayatı bulunmuyordu. Bahâi, Mir Dâmâd ve Molla Sadra dönemin ilmi şahsiyetleri arasında sayılabilir. Bahâi; matematik, astronomi ve tıp ile ilgili eserler ortaya çıkarmıştır.

Mir Muhammed Bâkır-ı Esterâbâdî de felsefe ve matematikte devrin ünlü bilginleri arasında yer alıyordu. Molla Sadra (Sadreddin Muhammed bin İbrâhim-i Şirâzî) tefsir, hadis, fıkıh ve felsefe dalında bir çok eser yazmıştır.

---

[68] Kurban, İ. "Doğu Türkistan İçin Savaş", TTKB, Ankara, 1995, s.VII.

[69] Karamağralı, H. "a.g.e.", s.150.

Safevî döneminden evvel Fars edebiyatında zirve söz konusu iken bu dönemde pek bir ilerleme görülmemiştir. Türkçenin resmi dil olması Azeri edebiyatının gelişmesine sebep olmuştur. Abdurrahmân-ı Câmi ve Celâleddin Devvânî Safevîlerin ilk döneminde yetişmiştir. Dönemin önemli tarihçileri olarak; Tevekkül bin İsmail bin Bezzâr el Erdebîlî, Kâdı Ahmed Gaffirî-i Kazvînî, Hasan Bey Rumlu, Celâl Müneccim, İskender Münşî, Vahhid-i Kazvînî ve Şeh bin Şeyh Abdüzzâhîdî'yi sayabiliriz.

Safevî döneminde daha çok güzel sanatlara önem verilmiştir. "İran minyatürcülüğü XIV. yüzyıl İlhanlılar zamanında onların saraylarında çalışan Uygur ressamlarının getirdikleri Uzak Doğu ve Orta Asya resminin tesiri altında başlamıştır. Daha sonraki devirlerde de Türk ressamları İran'da çok defa hâkim bir mevki almışlardır. XV. yüzyılın ilk yarısında Herat'ta Şahruh'un sarayında Uygur ressamları büyük bir anlayış ve ustalıkla Çin, Uygur ve İran resmini birbiriyle kaynaştırıyorlardı.

İran minyatür sanatı İlhanlılar zamanında Uygurların getirdiği Orta Asya sanatının tesiriyle İslâm sanatının tesirlerinin birleşmesinden oluşmuştur."[70]

"İran'da minyatürcülük XV. yüzyıldan XVII. yüzyıla kadar devam etmiş, bundan sonra kendileri de Türk olan Safevîlerin sarayında Rıza Abbasi ve diğer nakkaşlar elinde Batı resminin tesirlerine kapılmakla beraber çok ince bir natüralizmle yeni bir üslûp meydana gelmiştir."[71] "İran minyatürlerinin asıl konusu Ortaçağda hep görüldüğü gibi sadece milli

---

[70] Aslanapa, O. "Osmanlı Minyatürlerinin Üslûbu", Kaynaklar Dergisi 1, İstanbul, 1983, s.66.

[71] Aslanapa, O. "a.g.e.", s.65.

edebiyattan alınıyordu.

"Müslümanlar, diğer geleneksel halklar gibi, kendilerini tabiatın bekçisi gibi görmüş ve modern zamanlardan önce insanoğlunun bildiği en büyük kentleri bile kurarken tabiat kanunlarına ve tabiatın ritmine saygılı davranmışlardır. İster anıtsal mimarî yapılarla donanmış büyük kentler, isterse daha mütevazi binalardan müteşekkil köyler ve kasabalar kursunlar, müslümanlar teknolojiyle zenaati, zenaatle sanatı birbirinden ayrı düşünmemişlerdir. Sanat, zenaat ve teknoloji aynı şey olarak kabul edilmiş, Arapça "sanat" kelimesi, üçü için de ayırım gözetmeksizin kullanılmıştır. Yapmak, güzel yapmak, kullanılan malzemeyle uyum sağlamak hep eşanlamlı şeyler sayılmıştır."[72]

"Denecektir ki cami mimarîsi ve Kur'an'ın hat yazımı doğrudan dinsel hayatla bağlantılı olan kutsal bir sanattır; fakat, İran minyatürü İran saray sanatının dünyevi çevresinde yeşermiş ve doğrudan dini bir öneme sahip olmayan romantik ve epik temaları kullanmış olan saraya ait bir sanattır."[73] Ayrıca hat sanatı da oldukça ilgi görmüştür. "Safevî devrinin dikkate değer hattatları şunlardır:

Muhammet Mü'min-i Kirmânî (ölm.1541), Şah Tahmasb'ın saray hattatı idi. Alâuddin Muhammed Tebrîzî (XVI. yy.) adlı hattat, kendi gibi mâhîr öğrencileri Abdülbakî-i Tebrîzî (XVI. yy.) ile Ali Rıza-yı Abbâsî'yi (XVII. yy.) yetiştirmiştir."[74]

---

72 Nasr, S. H. "a.g.e.", s.85.

73 Nasr, S. H. "a.g.e.", s.266.

74 Alparslan, A. "Aklam-ı Sitte", Fahir İz Armağanı I, 1990, s.6.

"Ancak geleneksel nesih, sülüs ve reyhani yazı Kur'an'ın yazımı için kullanılmaya devam edildi. Bunlar sık sık kombinasyon halinde aynı sayfada veya tevki ve rika ile beraber uygulandı."[75]Safevîler'in yıkılmasından sonra siyasi ve içtimai gaileler yüzünden hat sanatı gerilemiştir.

"Sanat tarihinin tüm dönemlerini bir bir göz önünden geçirirsek görürüz ki her ülkenin, her topluluk ve toplumun kendi dinî, sosyal şartlarına göre sanatı vardır."[76]

"İranlılar ve Türkler XVIII. yüzyılın sonlarına kadar resim sanatını yürütmüş, binlerce yazma kitabı tezhip ve minyatür resimleriyle süslemişler. Tezhip diyorum, çünkü tezhip sanatını resim sanatından ayrı görmek doğru olmaz kanısındayım. Doğal elemanlara dayanarak gerçekçiliği üslûplaştırmayla karıştıran tezhip sanatı, tezyînatın en göz alıcı türlerinden biridir."[77]

"Doğrusu halı hakkındaki bilgimiz pek derinlere gider gibi değildir. İran'da Safevî padişahları için yapılmış tezhipli kitaplarla hususi bir münasebeti olan ve belki desenleri saraylarındaki ressamlar tarafından temin edilmiş bulunan yünden, ipekten av sahnelerini gösteren muhteşem halılarla (Schönbrunn'da Avusturya İmparatorlarına ait büyük halı, Lovure'dakiler, Victoria and Albert Museum'dakiler, Berlin müzesindekiler; Milano'da Poldi-Pezzoli müzesindekiler, Lyon ticaret odası müzesindekiler, yahut İran'da Erdebil camiinin 1540 tarihli ketebesi olan çiçek dekorlu muhteşem

---

75 James, D. "Islâmic Masterpieces of the Chester Beatty Library", London, 1981, s.19.

76 Berk, N. "İran Minyatürleri", Güneş Mecmuası, Ekim 1972, Türkiye-İran Dostluk Derneği, s.4.

77 Berk, N. "a.g.e.", s.4.

halı (Victoria and Albert Museum) karşısında tereddütümüz daha azdır."[78]

Safevî döneminde halı dokumacılığı gelişmiş olup, acem halıları adıyla ün salmıştır. İpekten dokunan bu halılar, hayvan ve kuş resimleriyle süslenmişti. "Bilhassa İran kumaşları öylesine beğenilirdi ki, Avrupa kralları bile onları kullanırlardı. İngiltere Kralı II. Charles, İran kumaşından yapılma elbiseler giyerdi. Fransızlar da İran mallarını pek beğenirlerdi. Ayrıca kumaş imalatı, çinicilik, ciltçilik, oymacılık ve tahta işlemeciliği de oldukça gelişmiştir. Şah Abbas vazolardan hoşlandığı için Çin'den bu işle uğraşan yüzlerce aile davet etmiş, onları iyi şartlarla İran'a yerleştirmişti."[79]

"Şüphesiz mâhiyeti bakımından sanat, bir anlatış veya bir ifade tarzıdır. Anlatmak istediği mânâ, sanatkârın iç dünyasıdır."[80] Sanatkâr mensup olduğu medeniyetin inanç ve ahlâk nizamını kendi iç dünyasında yaşadığı şekilde eserlerine yansıtır. Bu bakımdan sanatkârların eserlerini birbiriyle kıyaslamak için kıstaslar bulmak çok zordur. Bu da sanatın ilimden farkını açıkça gösteren bir özelliğidir. Sanat eserini sadece sanatkârı açısından ele alma yanında mensup olduğu medeniyetin inanç sistemini de göz önünde bulundurarak hem yorumu, hem de şahsiyeti ile birlikte düşünmek gerekmektedir. Sanatkâr, bütün zaman dilimlerini (geçmiş, şimdi, gelecek) eserine yerleştirir. Hayalleri ile geçmişi, tasavvurları ile gelecek zamana şimdiki zamanda düşüncesinde şekillendirerek eserine yansıtır. Bu bakımdan mensup olduğu milletin hafızasının teşekkülünde de büyük sanatkârların rolü inkâr edilemez.

---

[78] Migeon, G. "İslâm San'atları", Çev: Burhan Toprak, Güzel Sanatlar Akademisi Neşriyatından, No: 17, 1943, s.36.

[79] Mahmud, S.F. "a.g.e.", s.227.

"Öte yandan, İran'a bir çok defa hakim olan Türkler bu ülke ile Çin arasında ticaret yaparlar ve İran Sanatına Uzak Doğunun sanat görüşlerini tanıtmak suretiyle bu sanatı etkilemekten geri kalmazdılar. Bu iki ülke arasında aracı rolü oynamışlardı. İranlılar tamamiyle Türkler dışında bulunan bir halk teşkil etmiş değillerdi; Türklerin İran medeniyetinde büyük bir payı vardı. İran, Çin'i Türkler vasıtasıyla tanımıştır. Büyük İskender istilalarından sonra Yunan kültürü İran'a girdi. Ama, Türk ırkından olan Partlar hem bu etkiyi, hem de Sasaniler zamanında ülkede hüküm süren eski Mezopotamya medeniyeti geleneklerini silkip attılar. Orta Asya halkları ile İranlılar arasındaki savaşlar ve ticari ilişkiler bir zevk ve teknik mübadelesine yol açtı. İran saraylarının mimarîsi Türkler üstünde etki yaptı."[81]

"Bağdad'a kadar yayılan Selçuklular, özellikle Tuğrul Bey, Alpaslan, Melih Şah gibi hükümdarlar zamanında sanat yeni bir ilhamla zenginleşti. O zamanlardan itibaren, müslüman İran sanatı, Türk sanatına sıkı sıkıya bağlandı. O devirlerde, İran nüfusunun çoğunluğu Türktü. İran dili sadece bir kültür vasıtasıydı. İran mimarları İç Asya'nın Türk ülkelerinde binalar yapıyorlar, Türk sanatçıları da İran'da eserler vücuda getiriyorlardı."

Müslüman İran Sanatı dört devre ayrılabilir:

- Arap devri
- Selçuk devri
- Türk-Moğol devri
- Safevî Rönesansı devri

---

[80] Birol, İ. A. "Sanata Bakış", Kubbealtı Akademi Mecmuası, Sayı 3, Temmuz 1997, s.49.

[81] Arseven, C. E., "a.g.e.", s.19.

Birinci devir öteki devirlerden hissedilecek kadar farklıdır. Son üç devre İran'a Türk, Çin ve Hint geleneklerinin etkilerini getiren Türklerin etkisi altında kalmıştır."[82]

"Büyük Selçuklular her alanda eğitime büyük önem vermişler, özellikle devlete memur yetiştirme ve sünnî mezhebi savunma amacına yönelik olarak eğitim yapılan, bir çoğu ünlü medreseler kurmuşlardır."[83]

"Erken islâm ve İslâmiyetten sonraki Asya Türk sanatında El-Harirî'nin "Makamat" adlı eseri, Bidpay'ın "Kelile ve Dimne"si, Reşideddin'in "Câmi-üt-Tevârih"i, Yezd'li Şerefeddin Ali'nin "Zafer-nâme"si, Firdevsi'nin "Şah-nâme"si, Nizami'nin (Mahzen-ül-Esrar, Hüsrev ile Şirin, Leylâ ile Mecnun, Behram-ı Gûr'un mesnevisi ve İskender-name'den oluşan) "Hamse"si, Şeyh Sadî'nin "Bostan" ile "Gülistan"ı Cami'nin "Yusuf ile Züleyha"sı, Hafız'ın "Divan"ı ve Hâcûy-î Kirmanî'nin "Humây ile Hümayûn" adlı eseri çeşitli istinsahları yapılarak en çok minyatürlenen eserleri oluşturmaktadır."[84]

"Prof. Dr. O. Aslanapa'ya göre, İran halı sanatı Türklere bağlı olarak gelişmiştir. Bu durum XVI. yy.da Safevî devrine kadar sürmüş olmalıdır. Bu yy.dan sonra İran halı sanatı günümüze kadar "İranlı" bir karakterde devam etmiştir.

İslâmiyetten sonra İran'da en erken tezhipli yazmalar, VIII. yy.dan sonra yazılan kitaplarla başlar. En güzel örnekler ise yukarıda açıkladığımız

---

[82] Arseven, C. E., "a.g.e.", s.26.

[83] Çoruhlu, Y. "Türk Sanatının ABC'si", Simavi Yay., İstanbul, 1993, s.71.

[84] Çoruhlu, Y. "a.g.e.", s.79.

minyatürlü kitaplarla devam eder."[85]

"Safevîlerin ilk dönemine ait resim sanatı Türkmen hükümdarlığı olarak bilinen Akkoyunlular'ın uyguladığı üslûptan direkt olarak ilham almaktadır.

Resimlerin stilinde de önemli değişiklikler meydana gelmiştir. Her ne kadar detaylar ağırlık kazanmakta ise de daha sakin ve narindirler. Bu değişim Herat'tan Tebriz'e saray kütüphanesinin müdürü olarak tayin olunan Behzâd ile başlamıştır (Tarih 928/1522). Behzâd yaşlı olmasına rağmen çok etkili olmuş olmalıdır. Böylece Herat'ın klasik inceliğini yansıtan geleneksel çizgisi Türkmen canlılığı ile karışmıştır.

Asrın ortalarından sonra ve Kazvin döneminin canlanması ile beraber albüm koleksiyonu için tek kişilik resimlere yeni bir ilgi gelişti.

Hat sahasındaki sonraki gelişmeler şikeste (kırık) yazısına yöneliktir. XVII. yy.dan itibaren canlanmış ve sık sık dalga şeklinde kağıtlarda yerini almış ve XVIII. yy.dan itibaren hayvanı veya insanı anlatan yazı stiline dönüşmüştür."[86]

"İslâm sanatları İran ve Çin tesirlerine çok şey borçludur. Fakat süsleme ve el sanatlarında İslâm medeniyetinin orijinalitesi ve hususiyeti çok açık bir şekilde görülür.

"...Önce İranlılar ve sonra da Türkler kendi dillerinde İslâm kültürünü geliştirdiler ve siyasi liderlik dolasıyla İslâm'ın kültürel liderliğini

---

[85] Çoruhlu, Y. "a.g.e.", s.83.

[86] Brend, B.. "Islâmic Art", British Museum Press, 1991, s.160-167.

de üstlendiler."[87]

2.1. Önemli Sanat Merkezleri

Safevî döneminde bir çok İran şehri sanat merkezi haline gelmiştir.

"Tezhip işlerindeki üslûp, yapıldığı devrin san'at üslûbuna göre değişmekle beraber, bu üslûpla onları doğuran medeniyet tarzları arasında da sıkı bir münasebet vardır." Safevî döneminde merkez seçilen şehirlerde de önemli sanat faaliyetleri olmuştur. Sanat merkezleri olarak en başta Herat, Tebriz, Kazvin ve Isfahan'ı sayabiliriz.

"İran, bilindiği gibi XIV. yy. sonlarında Timur tarafından istilâ edilince, Tebriz, Şiraz, Bağdat'taki sanat çalışmaları daha da destekleniyor ve Timurluların desteğiyle birlikte, minyatür de çok incelmiş bir sanat haline geliyor."[88] Zira Şah İsmail, Timur okullarındaki sanatkârları kendi başkentine getirtmiş ve burada devam ettirmiştir. Minyatür sanatı daha ağırlıkta olmasına rağmen pek nefis tezhip örnekleri de günümüze kadar gelmiştir.

2.1.1. Herat

"Timurlular çağı'nın büyük kültür merkezi Herat, Batı Türkistan'ın Horasan bölgesindedir.

Şehrin 1381 yılında Timur Bey hâkimiyetine girmesiyle Herat'ta Timurlular çağı başladı... Bu çağda, şehir ve çevresinin nüfusu belki bir kaç

---

[87] Lewis, B.. "Tarihte Araplar", Çev: Hakkı Dursun Yıldız, 1979, İstanbul, s.170-196.

milyonu bulmuş, üretim ve ticaret gelirleri pek artmış, barış içinde geçen yıllarda idarecilerin kültür hareketlerini sınırsız teşvik ve korumaları sonucunda, medeniyetin her alanında büyük gelişme sağlanmıştır."[89]

"Herat okulu minyatürleri ile olduğu kadar süslemeleriyle de dikkate değer eserler vermiştir. Süsleme sanatının en iyi dönemi Batı İran'da Türkmen beylerinin idaresi altında ve Horasan'ın dışında büyük bir kısmı 1453'de Timur İmparatorluğu içine giren Mezopotamya'da ve Hüseyin Baykara devrinde Herat'ta görülür. İran'ın kitap sanatlarının klasik devri olan bu dönem el yazmalarında minyatür, yazı ve süsleme arasında mükemmel bir denge kurulmuştur... Klâsik üslûp Tebriz'de Celâyir zamanında şekil kazanmış, İran'ın en eski kültür merkezi olan, lirik şâir Hafız'ın da doğduğu şehir olan Şîraz'da kısa ve parlak bir dönem yaşadıktan sonra Herat'da olgunluğa erişmiştir."[90]

"Herat Ekolünün san'at tarihinde büyük bir yer işgal etmesinde Timur sülâlesinin çok yardımı olmuştur."[91]

"Tarihte çok sık görülen paradokslardan biri olarak, İsfahan ve Şîraz'ı yerle bir eden Türkün oğulları İran kültürünün en faal hâmileri olmuşlardır."[92]

---

88 Çataloluk, S., "Minyatür Sanatı", Fırat Havzası Yazma Eserler Sempozyumu, s.59.

89 Özergin, K. "Temürlü Sanatına Ait Eski Bir Belge: Tebrizli Cafer'in Bir Arzı", Sanat Tarihi Yıllığı VI, Ed. Fak. Matbaası, İstanbul, 1976, s.492.

90 Ersoy, A. "a.g.e.", s.24.

91 Derman, F. Ç., "Türk Tezyinatının Tarihçesi", M.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Geleneksel Türk El Sanatları Tezhip Ana Sanat Dalı Doktora Ders Notları, 1992.

92 Grausset, R. "a.g.e.", Ötüken, s.426.

"Timur'un hükümdarlığı sırasında önemli bir sanat merkezi olan Semerkant onu izleyenler zamanında önemini yitirmiş ve resim faaliyeti Herat okulunda yoğunlaşmıştır."[93]

"XIV. asırdan itibaren bütün İran, her tarafa yerleşen ve Ön Asya resmini tamamiyle değiştiren Doğu'nun tesiri altında kaldı. İlk müslüman hükümdarları Arap Hristiyanlarını kâtip olarak kullandıkları gibi, Moğol hükümdarları da beraberlerinde Doğu Türkistan minyatürlerini bilen Uygur yazılarını getirdiler; oradan ressamları da getirten muhakkak ki onlardı.

Timur'dan sonra gelenler, resmi teşvik hususunda daha az gayret göstermediler; ama sanat merkezi, Semerkand'dan Herat'a geçti. İşte Şahruh'un saltanatı zamanında (1405-1447) çok genç yaşında, 1433'de ölen, heyecanlı sanat koruyucusu Şehzade Baysungur, İran minyatür üslûbuna çok bâriz milli bir istikâmet veren, hat ve tezhip sanatlarının da programlarını yenileştiren bir kitap sanatı akademisi kurdu. Sultan Hüseyin Baykara zamanında (1469-1506), son parlak devrini yaşayan bu akademi, 1507 sonlarında, şehrin zapt ve yağma edilmesi üzerine ortadan kalkmıştır."[94]

"Herat Ekolü, 1500 yılında, Özbek Hanlarından Şahi Bey'in Horasan ve Maveraünnehir'i ele geçirmesiyle sona ermektedir."[95] Ancak sanatkârlar, yeni sanat şehirlerine göç ederek sanatlarını devam ettirmişlerdir. Herat şehrinde de sanat faaliyetleri çok azalmış, fakat sanat her şeye rağmen devam etmiştir.

---

93 Tansuğ, S. "a.g.e.", s.138.

94 Kühnel, E. "a.g.e.", s.28.

95 Derman, F. Ç. "a.g.e.".

"XV. yüzyılın ikinci yarısında ise Sultan Hüseyin Baykara yalnız ünlü Nakkaş Behzâd gibi bir sanatkârı değil, bir çok şair ve düşünürü de korumuştur. 1433'ten önce Baysungur'un Herat'da kurduğu bir çeşit kitaplık ve akademi içinde Mir'ac-nâme gibi eserler meydana gelmiştir. Bu eserde yer alan Hz. Muhammed'in Miracı konulu minyatür çok ünlüdür. Herat resim okulu 1507 yılına kadar varlığını sürdürmüş ve şehrin Şah İsmail Safevî tarafından ele geçirilip yıkılmasından sonra izi kalmamıştır. Nakkaş Behzâd'ı da Şah İsmail'in alıp kendi sarayına götürdüğü biliniyor."[96]

"1467'de Karakoyunlu Cihanşâh'ın Akkoyunlu Uzun Hasan'a yenilmesiyle, tarih sahnesinden silinen Karakoyunlular Şiraz ve Herat okulunun tesirinde kalıyorlar."[97]

"Safevî devrinde Herat'ta yapılmış olduğu bilinen ilk tarihli eser Asâfî'nin Destân-ı Cemâl u Celâl'dir."[98]

2.1.2. Tebriz

"Tahrip edilmiş şehirler yalnız tâmir edilmekle kalmadı, yeni şehirler de binâ edildi (Mesela Tebriz ile Tahran arasında Sultânîye şehri). Azerbaycan'ın payitahtı olan Tebriz, Moğollar zamanında, İran'ın evvelki büyük şehirlerinden hiç geri kalmayacak büyük ve zengin bir şehir halini aldı. XIV. asırdaki Moğol Hanları zamanında, İran mîmârîsî'nin yeniden terakkî etmeye başladığını gösteren büyük binalar yapıldı. Sultânîye'deki Olcaytu Han (1304-1316) camii ve oğlu Abû-Sâîd Han'ın (1316-1335)

---

96 Tansuğ, S. "a.g.e.", s.138.

97 Çataloluk, S. "a.g.e.", s.60.

Tahran şarkında Verâmîn kasabasındaki camii bir cümledendir."[99]

Her yeni sanat şekli, muhtelif unsurlarını muhtelif kaynaklardan iktibas etmiş olmakla beraber, yepyeni bir terkiptir.

"Tebriz, 1548'de başkentin Osmanlı tehdidi yüzünden Kazvin'e nakledilmesine kadar başlıca merkez olup, başkent resim üslûbunun uygulandığı şehirdi."[100]

Reşidüddin ve daha sonra vezirlik eden oğlu Gıyaseddin'in yaptırdığı Reb'i Reşîdî veya Şehristân-ı Reşîdî diye tanınan, bahçelerle süslü, muhteşem, genişletilmiş şehir duvarları içinde bulunan bir mahalle mevcuttu. Babanın ve oğulun arka arkaya ölümlerinden sonra iki kere yağmaya uğramıştır. Bu yağmalar sırasında sadece yapılar bakımından zarar görmekle kalmamış, değer biçilemeyecek derecedeki kütüphane ve koleksiyonlar tahrip edilmiştir.

Kısa bir süre önce bulunan, ancak henüz yayınlanmamış olan Reşidüddin'in vakfiyesine Reşidiye mahallesinin yüksek kıymet taşıyan özelliklerini vermesinden dolayı teşekkür borçluyuz. Sözü edilen vakfiyeden anlaşıldığına göre, Reb'i Reşidi'nin idaresi, Reşidüddin'in İran ve Anadolu'da tesis etmiş bulunduğu çeşitli vakıfların gelirleri sayesinde başarılmıştı. Özellikle Reşidiye mahallesinin kuruluş ve işleyişi hakkında söylenenler ilgi çekicidir. Burada, vakıf idaresinin denetimi altında ve ücret karşılığı olarak, çeşitli milletlere mensup, çok büyük sayıda sanatkâr ve usta yaşıyor ve çalışıyordu. Büyük bir yekün tutan Türklerin dışında, esas kitle

---

98 İnal, G., "a.g.e.", s.161.

99 Barthold, W. "a.g.e.", s.63.

Rumlar, Gürcüler, Hintliler, Ruslar, Zencîler ve devletin uyruğundaki diğer milletlerden meydana geliyordu.

"Bunların hepsi, bir dereceye kadar vakfın verâset yolu ile intikal eden köleleri idiler. Onlar, aileleri ile birlikte kalabildikleri evlerde oturuyorlardı. Fakat oturdukları yeri terketmeleri yasaktı. Bu ailelerde ayrıca babadan oğula geçen çeşitli san'at ve elişleri işçiliği de vardı. Reb'i Reşidi'de bulunan bu köleler aynı zamanda Reşidüddin'in tarihi eserini istinsah edip, minyatürlerini çizen hattat ve ressamlar idiler. Burada böylece, bu hava içinde meşhur Tebriz resim tarzı gelişti. Bu resim tarzı her ne kadar kolaylıkla anlaşılabileceği üzere çok çeşitli unsurları bünyesinde toplamış ise de, onun üzerinde her şeyden önce Uzak Doğu ve Orta Asya kitap ressamlığı sanatının kuvvetle tesir etmiş olduğu iddiası tamamen geçerlidir. Bu Tebriz resim tarzı İran minyatürcülüğünü de uzun zaman büyük ölçüde tesiri altında bulundurmuş ve onu verimli bir hale getirmiştir."[101]

"Şah İsmail, 1522'de Behzâd'ı Tebriz'deki akademisine müdür tayin etmişti. Ancak bu devirde Behzâd'a mal edilebilecek eserler şüphelidir. Şah İsmail devrinde Tebriz'de yapılmış olması gereken ve kesinlikle orada yapıldığı bilinen hemen hiç bir yazma yoktur."[102]

"Akkoyunlularda ise, Tebriz Ekolü, büyük bir atılım yapıp olağanüstü eserler meydana getirmiştir."[103]Bu dönemde Firdevsî'nin Şahnâmesi'nden, Nizâmî'nin Divanının resimleri yapılmıştır.

---

[100] İnal, G. "a.g.e.", s.160.

[101] Jahn, K. "a.g.e.", s.67.

[102] İnal, G. "a.g.e.", s.60.

[103] Çataloluk, S. "a.g.e.", s.60.

"Minyatürde, Şah İsmail döneminde de Tebriz saltanatını sürdürmekle birlikte, Şah Tahmasp'ın başkenti Kazvin'de adını duyurmaya başlamıştır."[104]

"Tebriz, uzun tarihi geçmişinde siyasî ve kültürel alanda sık sık kendini göstermiş, dikkate değer kültürel hayatı yanında zengin bir ticaret şehri olmakla beraber, çok az bir siyasî önem taşıyordu.

Tebriz'in başşehir ve hükümet merkezi olarak seçilmesi ile herşeyden önce Selçuklular'ın son zamanları ve Harezmşahlar'ın kısa ömürlü hükümetleri sırasındaki kargaşalıklardan sonra Moğol hakimiyeti altında bütün İran politik bir merkez halini aldı. Buradaki politika hiç şüphesiz İran sınırlarını aşarak, kelimenin gerçek anlamı ile dünya politikası şekline dönüştü. Bu politik faaliyetler çerçevesinde Tebriz, Doğu ile Batı arasında çeşitli bakımlardan aracı rolü oynadı."[105] Çünkü Avrupa kralları, Bizans kayzeri ve papanın elçilerinin buluşma yeri olmuştu.

"Şah İsmail döneminin taht bölgesi ve yarım asırdan fazla Safevî kültürünün merkezi olan Tebriz, 1510'da Özbeklerden Herat'ın alınmasından sonra Şah tarafından Tebriz'e getirilen sanatkârlardan istifade etmiştir. Onlar Herat okulunun minyatürleriyle dolu, çok sayıda albümleri ve işlenmiş el yazmalarını getirmişlerdir. Bu yüzden doğal olarak ilk Tebriz üslûbu çok benzerdir."[106]

---

104 Çataloluk, S. "a.g.e.", s.61.

105 John, K. "Tebriz Doğu İle Batı Arasında Bir Ortaçağ Kültür Merkezi", Tarih Araştırmaları Dergisi, 1979-80, Sayı: 24, s.60.

106 Grube, E. "The World of Islam", London, 1956, s.142.

"Şah İsmail Tebriz'de sarayını kurduğu zaman Akkoyunlu topraklarını zapt etmiş ve onlarla çalışan sanatkârları da kendi sarayına almıştır. Genç Safevî okulu böylece zengin ve parlak bir üslûpla başladı ve Şah Tahmasp (1524-1576)'ın görkemli resim okulunun buna katılmasıyla devam etti."[107] Resim ve minyatür okulunda son derece nefis tezhiplerin de yapılabileceği muhakkaktır. Genellikle yapılan araştırmalar ve incelemeler tezhip dışında olduğundan tezhip sanatının varlığı yokmuş gibi gözükmektedir.

İran'ın çeşitli devirlerindeki geçirdiği parlak medeniyetleri ortaya koyan binlerce sanat eseri, günümüzde dünyanın çeşitli müze ve koleksiyonların önemli bölümlerini süslemektedir.

"Özellikle Şah İsmail Safevî'nin Osmanlı devleti ve bilhassa Yavuz Sultan Selim ile ilişkileri ve Çaldıran savaşına varan çekişmeleri sonucunda Sultan Selim galip gelmiş ve Safevîlerin başkenti Tebriz'e girmiştir. Savaş sonunda altın ve gümüş bir çok ganimet Türk askerlerinin eline geçti. İran sanatkârların yaptığı eserlerin güzelliği Sultan Selim'in çok hoşuna gitti. Bu sebeble şahlık tacı, bir miktar mücevherat ve şâîr, nakışçı, yazar, altın işlemeci, halıcı, ciltçi ve ipek böceği yetiştirici mütehassıslardan ibaret, topluca sayıları bir kaç yüz civarında olan bir grubun İstanbul'a götürülmesini emretti."[108] İran, bulunduğu coğrafi konum itibariyle devamlı göç ve fetih bölgesi durumundadır. Bu sebeple İstanbul müze ve kütüphanelerinde Safevîler'e ait çok sayıda eser mevcuttur.

---

[107] Ersoy, A. "a.g.e.", s.24.

[108] Malekzadeh, F. "İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi'nde Bulunan Şah İsmail-i Safevî'ye Ait Kupa", Tarih Enstitüsü Dergisi, Sayı: 7-8, İstanbul, 1977, s.268.

2.1.3. Şiraz

"Hiç şüphesiz Orta Asya ve Doğu İran'da üstünlüğü olan Herat geleneğinin tersine Şiraz okulu kendi yoluna gitmiştir. XV. yy. ortalarında Şiraz'ın Türkmenler tarafından ele geçirilmesiyle bu üslûp yeniden canlandırılarak yeni bir orjinal yönelime kanalize edilmiştir."[109]

"Güneydoğu İran, özellikle Şiraz şehri ayırt edici bölgesel stili içerisinde tezyînatlı el yazmaları için bir merkezdi."[110]

"Cenubî İran'daki mahalli hânedanlar, Moğollar'a kendi arzularıyla baş eğdiler; ancak XIV. asırda iş başından çekildiler. Fars ve Kirman, Moğol askeri tarafından yağma edilmedi. Büyük şehirlerde bilhassa Şiraz'da eski hayat devam etmiştir. Bundan dolayı Fars, İran medeniyeti bakımından, evvelce malik olmadığı büyük bir ehemmiyet kazanmıştır. Moğol fütuhâtını sarsılmadan geçirmiş olan Salguriler hânedanı, ve Moğol devleti dağıldıktan sonra daha yarım asır hükümet sürmüş olan Muzafferiler hânedanı, Fars edebiyatını himâye etmişlerdir; bunlardan birincisi ile XIII. asır şairi Sa'dî'nin, ikincisi ile de XIV. asır şairi Hâfız'ın ismi sıkı sıkıya bağlıdır. Şimdiye kadar ehemmiyetlerini kaybetmemiş olan bu şairlerin, bilhassa Hâfız'ın eserleri, Müslüman medeniyetinin te'sir ettiği her yerde okundu ve öğrenildi. Şiraz, Müslüman dünyasına iki büyük âlim de verdi. Bunlardan biri, büyük astronom ve ilim sâhasında yeni yollar araştırıcısı Kutb-üd-din (ölm. M.1310), ikincisi de büyük mimar Kavâm-üd-din (ölm. M.1439) olup, bu sonuncusunun bina etmiş olduğu Meşhed'deki Gevher Şad camii, bazıları

---

[109] Grube, E., "a.g.e.", s.134.

[110] Blair, S.-Bloom, M., "The Art and Architecture of Islam 1250-1800", 1995, Yale University Press, New Haven and London, s.34.

tarafından İran mimarîsinin en yüksek bir yâdigârı gibi kabul edilmektedir.

Medeni hayatın, yalnız, "Moğol hücumuna uğramayan yerlerde devam ettiğini" zannetmek, yanlış bir fikir olur. Medenî bir memleket, daha insan kurban etmek seviyesini geçmemiş olan bir kavim tarafından fethedildi. Şehirler zabtedilirken bâzan bütün halk kılıçtan geçirildi ve ancak galiplerin kendileri için lâzım olan san'atkârlar esir olarak bırakıldı."[111]

2.1.4. Kazvin

1548'de başkent Tebriz Osmanlı tehdidi altındadır. Bu yüzden Kazvin'e taşınmıştır. Şahın atölyesi de 1548'den itibaren Kazvin, saray atölyelerinin merkezi olmuştur. Ayrıca Meşhed, Herat, Şiraz gibi şehirlerde de sanat gelişme imkanı bulmuş ve sanatkârlar da devamlı eser vermişlerdir.

"Şah'ın resme duyduğu ilginin azalması üzerine bazı sanatkârlâr kendi başlarına veya Şah ailesine mensup olmayan patronlar için de resim yapmaya başladılar. Yazmaların yanı sıra tek sayfa minyatürler de yaygınlaşmaya başladı."[112] Tezhibe verilen önem de az da olsa kaybolmaya başlamıştır. Yavaş yavaş değişime uğramıştır.

---

[111] Barthold, "a.g.e.", s.62.

[112] İnal, G. "a.g.e.", s.168.

2.1.5. Isfahan

"1598'de Şah Abbas zamanında başkent Kazvin'den Isfahan'a taşındıktan sonra gerçek Safevî üslûbu sanatta tamamen gelişti."[113] Isfahan bu dönemde sanatta zirveyi yakalamıştır. Hem mimarî hem de resim sanatı açısından önde gelen bir merkez olmuştur. Ayrıca I. Şah Abbas, Roma'ya sanatkârlarını göndermiştir. Yani batı ile daha sıkı ilişkiler kurulmuştur. Sarayın önemli sanatkârı Şirazlı Şeyh Mehmed'tir. Tanınmış diğer bir sanatkâr da Aga Rıza'dır.

"Sâsâniler devrinde ve İslâm'ın ilk asırlarındaki İranlılar ise, kitap te'sirinin epey ehemmiyetli olmasına rağmen, destânî an'aneleriyle yaşamakta devam ettiler. İslâm devrinde şehir hayatının terakkisi ve zadegân sınıfının ortadan kalkmasıyla her ne kadar vaziyet değiştiyse de, Şahnâme yine kendine pek çok mukallitler yetiştirdi; o devirden başlayarak, XIX. asır sonuna kadar, padişahların büyük işlerini Firdevsi üslûbunda terennüme devam edildi. Lâkin, bu eserlerin hepsi, Avrupa'daki sahte klâsisizm devri mahsullerinin cansızlığıyla mâlûldür; aradaki fark, Avrupalılar'ın Yunanlılar'ı taklit ettikleri hâlde, İran şairlerinin milli büyük üstadlarına tâbi olmalarındandır."[114]

"Abbas hükümet merkezini, o kadar sıkıntılı hâdiselerle kasvetli bir hal almış olan Kazvin'den Isfahan'a nakletti. O bunun üzerine Culfa'lı ermenileri Aras nehri kıyısına götürüp yerleştirdi; bunlar burada kurdukları yeni kasabaya eski vatanlarının adını verdiler. Isfahan'ın kendisini de, Ulu

---

[113] Rice, D. T., "Islamic Art", Singapore, 1993, s.237.

Cami, Çihil Sütun yani kırk sütunlu saray Zend Rud üzerindeki ve Dört Bahçe mesiresi içindeki büyük köprü gibi muhteşem âbîdelerle süsledi.

Uzun süren saltanatı sırasında İran'ın fikir hayatına da yeni bir gelişme bahşetti. Sarayındaki âlîmler arasında Şah'a bile hürmet telkin eden ve kelâmdan başka felsefî ve ilmî araştırmalarına hattâ arılar üzerinde de bizzat yaptığı müşahadelerle emek veren Muhammed Bakır b. Muhammed Damad bilhassa meşhurdu. Zamanının bütün ilim alanlarını kucaklamaya çalışan alim-i kül Bahaeddin Amili de bunlar arasında idi; metafiziği, Bab'ın yeni dini üzerinde icra ettiği tesirle günümüze kadar ulaşan büyük filozof Sadrettin Şîrazî kutsal Kum şehrinde murakabe hayatını ihtiyar ediyordu. Abbas'ın saltanatı sırasında şiir ve müzik de inkişaf etti."[115]

2.2. Safevî dönemi Tezhipleri

Sanat, toplumlar için de büyük anlam ifade etmektedir. Zira, dinsiz, dilsiz ve töresiz bir toplum olmadığı gibi, sanatsız bir toplum da yoktur. Bu dört unsur, zaman içinde gelişip şekillenerek "millî" bir hüviyet kazanır. En ilkel gibi gözüken toplulukların bile mutlaka bir sanatı vardır. Bunların bizim sanat anlayışımıza uygun olmaması veya zevkimize yavan gelmesi, onları ilkel sanat olarak değerlendirmemizi icap ettirmez.

"Estetik çekiciliğin temelinde, bir yanda duyguları uyaracak unsurların kullanılması (farklılık/çeşitlilik), öte yanda da bunların dozunun aşırıya kaçırılmamasını sağlayacak özelliklerin uyaranları disipline

---

[114] Barthold, "a.g.e.", s.50.

sokmaları, sınırlamaları (benzerlik/birlik) olguları yatmaktadır. Haz alınması ve dolayısıyla da estetik doyum için hem uyarılmayı çoğaltıcı hem de uyarılmayı azaltıcı nitelikteki unsurların gerekli olduğu anlaşılmaktadır."[116]

"Yine de süsleme, ince çizgilerin ustaca kullanılışı, zengin renklerin armonisi, huzur getiren çizgilerin yarattığı mücerret güzellik esastır. Sanat his tarafından, şekil vasıtasıyla tercüme edilen niyettir. Ancak his, kelimelerin sınırını aşsa bile, bir disiplin içinde bulunmalı, şeklinde bir yapısı ve manası olmalıdır."[117] Bu da sanat yoluyla insanın kendine hakim olmasını, kendini disipline etmesini sağlayan önemli bir özelliktir.

"Plastik sanatların tarihinde iki büyük estetik akımı vardır: Biri tabiata gitmek, öteki tabiattan kaçmak. İslâm sanatkârları daima natüralist, realist yaklaşım yapmamışlar, sürrealist düşünmüşler, sanata bu şekilde aksettirmişlerdir. Çünkü sanatın amacı, dış gerçekleri bildirmek değil, iç gerçekleri açıklamaktır. Sanatın yolu hem tabiata gitmek, hem de tabiattan uzaklaşmaktır... Sanat eserlerinin görevi, gerçeğin tıpkısını yaratmak değildir. Gerçek yolu ile iç oluşları şuurlandırmak, düşündürmek, yaşatmaktır."[118] Tezhib sanatkârı da yazıdaki mânâyı, ifadeyi kuvvetlendirmek, okuyanı düşündürtmek, güzelliği farklı açıdan keşfettirmek maksadıyla eseri tezyîn eder. "Estetik duygu, sanat eserlerinin kendisinde değil, esinlendiği ruhun

---

[115] Brockelmann, C., "İslâm Milletleri ve Devletleri Tarihi I", Çev: Çağatay N., Örnek Matbaası, Ankara, 1954, s.341.

[116] Bergil, M. S.; "Doğada/Bilimde/Sanatta Altın Oran", Arkeoloji ve Sanat Yay., İstanbul, 1993, s.160.

[117] Durant, W., "İslâm Medeniyeti", Çev: Bahaeddin, O., İstanbul, Tercüman 1001 Temel Eser, s.140.

[118] Baltacıoğlu, İ. H. "Türk Minyatürcülüğü", Türk Plastik Sanatları, MEB, Ankara, 1971, s.112.

kendisindedir."[119] Bu da ifadesini, kaynağı olan medeniyetini inanç ve ahlâk nizamında bulur.

"Hiç bir millet industriel sanatlarına İslâmlar kadar tezyîni bir ehemmiyet vermemiştir. İslâmların düz hatların ıttıradından, düz satıhların yeknesaklığından kaçınan sanatkârları çizgilerin giriftliğine ve hendesi şekillerin sonsuz terkiplerine düşkünlük göstermişlerdir. İslâmlarda sanat sahasındaki fanteziler sanki her türlü kaideden kurtulmuştu. Mamafih bundan daha mantıkî bir tarzda sevk ve idare edilmiş, daha mükemmel bir muvazenesi olan sanat da yoktur. Son derece fanteziye tâbi olan bu zengin tezyînat, daima emin ve bilgili bir zevk mahsulüdür. Şekillerdeki ve renklerdeki âhenk duygusu, anlayışı daima mükemmel bir muvafakat içindir.

İslâm dekoratörlerinin muhayyileleri fantezilerine bu sahada tam hürriyeti temin ediyordu. Tabiatı müşahadeleri zahmetsizce her türlü esaretten kurtulmuş bir ifadeye inkılâp ediyor ve hayvanlar, nebatlar, çiçekler tezyîni kompozisyonlarının ölçülü bir tarda kullanıldığı bitmez tükenmez tenevvüü olan tezyîni motifler haline geliyordu[120].

Anlaşılacağı gibi, süslemede geometrik şekillerin sonsuz bireşimleri, bir uyum içinde islâm sanatkârları tarafından kullanılmıştır. Bu bireşimler, sanatkârların tasavvur ve düşüncelerinde yoğrularak eserlerinde kendini göstermiştir.

"İslâm, insan karakterine uygun bir biçimde estetik duygusunu manevi inançla birleştirmiştir. İslâm'ın bu estetik anlayışı ibadetlerin haz

---

[119] Baltacıoğlu, İ. H. "a.g.e.", s.112.

[120] Migeon, G.; "a.g.e.", s.21

içinde yapılacağı binalar için mimarîde ve insan hayatını anlamlı kılmak ve ölüm korkusunun yenilmesi bu konudaki duyguların işlenmesi için, edebiyatta hakim kılınmıştır. İslâm iç dekorasyon, giyim-kuşam ve ev eşyalarında hayranlık uyandıran eserler meydana getirmiştir. Bunların içinde dünyaca meşhur şark halıları, zarif seramikler, cam ve metal işleri İslâm sanatının karakteristik harika ürünleridir."[121] Esasen medeniyet, bir inanç ve ahlâk nizamı olduğundan, islâm medeniyetini diğer medeniyetlerden ayıran da onun bir inanç ve ahlâk nizamı olmasıdır. Bu inanç ve ahlâk nizamı, en iyi şekilde sanatkârların tasavvur ve düşüncelerinde yankısını bulur.

"Sanatın evrensel değerlerinin de bulunduğu, milli sanatı sevmenin, diğer milletlerin ürünü olan sanat eserlerinden zevk almaya asla mâni olmadığını da belirtmek gerekir. Meselâ, bir Türk aydını Itri'yi, Dede Efendi'yi, Münir Nureddin'i de sevebilir, evrensel karakterler ihtiva eden Mozart'ın eserlerini de dinleyebilir. Aynı şekilde bir kimse Sultan Ahmed ve Süleymaniye Camilerini de bir Çin pagodasını da güzel bulabilir. Burada mühim olan husus, bir sanat eserinin kendisini her kültürden insana kabul ettirecek evrensel estetik değerlere sahip olmasıdır. Ne var ki böyle sanatkârların ve eserlerin sayısı fazla değildir. Aynı şekilde böyle evrensel değerlere sahip olan eserlerin farkına vararak onlardan haz duyan sanatseverlerin sayısı da azdır.[122] Bu sebeple insanda evrensel bir sanat duygusu olduğu da söylenebilir. Bu duygu, estetik zevk denen duygudur.

"Tarihe baktığımız zaman, en ilkelinden en gelişmişine kadar yeryüzündeki bütün insan topluluklarının sanatla meşgul oldukları, sanat

---

[121] Stewart, D., "İslâm Kültür ve Medeniyeti", Çev: Kayayerli, M., Esra Yayınları, 1994, s.138

[122] Çam, N. İslâmda Sanat Resim ve Mimarî, Ankara, 1994, s.16.

eseri meydana getirdikleri görülecektir. Hatta sanat eseri meydana getirmemiş bir din ve topluluk yoktur.... O halde sanat, ferdi planda fitrî, tarihi ve sosyolojik anlamda evrensel bir hadisedir. Hatta onun evrensel bir hadise olması da her insanda fitrî olmasının bir neticesi ve tezahürüdür. Diğer taraftan, bir kültürün ürünü olarak ortaya çıkan bir sanat eserinin, meselâ bir çininin veya minyatürün, çok değişik başka kültürlerin insanları tarafından rahatlıkla beğenilip satın alınabilmesi, bir Hristiyanın, Sultanahmet Camii karşısında hayranlığını gizleyememesi gerçeği de, bu sanat duygusunun evrenselliğinin bir başka delilidir."[123] Ancak bu duygunun ifâdesi, kültürlere göre farklılık arzeder.

"Yunan ve Batı sanatının kullandığı motifleri, teknikleri ve konuları nasıl ki Yunan felsefesi, mitolojisi ve Hristiyanlık belirlemişse, İslâm sanatının konularını, motif dağarcığını ve tekniklerini de İslâm akîdesi, düşüncesi, felsefesi, coğrafyası ve hayat tarzı belirlemiştir. Buradan da anlaşılıyor ki, İslâm sanatçısının figürleri üslûplaştırmasının sebebi, onları gerçek şekilleriyle anlatmaktaki beceriksizliği değil, tabiata, kainata ve nesnelere bakış tarzı, diğer bir deyişle, onları idrak ediş biçimi, anlaması, yorumlaması ve felsefesidir."[124]

"Milli sanat, dil gibi milli kültürün vazgeçilmez bir parçası olduğu için milli birlik ve beraberliğin sağlanmasında da dikkate değer bir yere sahiptir. İki insanın anlaşmasında zevk birliğinin mühim bir faktör olduğunu hepimiz biliriz. İşte bunun gibi, bir toplumu ve milleti meydana getiren fertleri de aynı güzellik değerleri üzerinde ne kadar ittifak ederse, milli bünye de o kadar sağlam olacaktır. Ancak, bu sözlerimiz, bütün insanların mutlaka

---

[123] Çam, N. "a.g.e.", s.19.

aynı şeyleri sevmesi, tek tip sanat eserinden hoşlanması anlamına gelmez. Bu sözlerimizle biz, insanların yüksek bir estetik zevke sahip olmaları gerektiğine, milli sanatın, milli bünyenin kuvvetli olmasındaki yerine işaret etmek istiyoruz. Milletlerin siyasi kaos dönemlerinde milli sanatlarının, hatta estetik seviyelerinin de çok az istisnaları olmakla birlikte zayıf olduğu sosyolojik bir hakikat gibi gözükmektedir"[125] Burada sanatla ekonomik durum arasındaki ilişki açıkça ortaya çıkmaktadır.

"İslâmiyetten sonra ise, muhtelif müslüman milletlerin birbirlerine karışması ve sanatkârların bütün İslâm ülkelerine dağılması neticesi olarak tezyînî sanatlarda husule gelen tekâmül ve güzelleşme dolayısıyla İran sanatında da büyük bir değişiklik vücûda gelmiş ve İslâm İran Süsleme sanatları şarkın ve İslâm aleminin en yüksek sanatlarından biri derecesine vasıl olmuştur."[126]

"Sanatta doğayı gözlem vardır. Gözlem de sanatkâra izlenim sağlar. Fakat sanatkâr için önemli olan doğanın desen haline getirilmiş izlenim şeklidir. Ve sanatçıya heyecan veren de kendi tarafından olan idrak şeklidir. Bu izlenim, bugün soyut bir tasavvura ait olmaktadır. Yani sanatkâr iç doğasının bir izlenimini tespit ve kompoze etmektedir."[127] Sanatkârlar nakkaşhanelerde aldığı eğitim ile de, bu iç doğayı gün ışığına çıkaracak yolu amaç edinmektedir.

---

[124] Çam, N. "a.g.e.", s.87.

[125] Çam, N. "a.g.e.", s.15-16.

[126] Arseven, C. E. "a.g.e.", s.821.

[127] Turani, A. "Resim Üzerine", Toplum Yay., Ankara,1964, s.33.

"Zaten yeryüzünde saf bir sanat mevcut değildir. Başka sanatlardan alınan unsurlar, yerli yerinde kullanıldığı ve yeni bir anlayışla ele alınıp yoğrulduğu taktirde yeni lezzetler, yeni güzellikler kazanabilmektedir."[128]

"Sanata vücut veren amillerden bir tanesi de milli, mahalli ve bir eseri meydana getiren sanatkâra ait estetik anlayışlardır. Her ferdin ayrı bir güzellik anlayışı olduğu gibi, her toplumun ve milletin de kendisine has estetik anlayışları vardır. İşte bu farklılıklardır ki, bir Çin, bir Hint, bir İtalyan, bir Türk vb. sanatlardan bahsetmemizi gerektirmektedir."[129]

"Bununla beraber iklim ve malzeme gibi dış etkilerin söz konusu olmadığı bazı teferruatlarda, motiflerin ele alınış biçimlerinde ve proporsiyonda (oran, nisbet) millî, mahallî ve şahsî bir takım üslûp farklılıklarının daha açık bir şekilde görüldüğü bilinmektedir."[130]

"Şahsi estetik farklılık, kişilerin inançları, kültürleri ve bilgileri kadar, onların kökleri henüz tam olarak tespit edilemeyen fakat doğuştan getirdikleri bir takım estetik değer yargılarından ileri gelmektedir. Biz buna estetik cevher adını vermekteyiz. Netice olarak şunu söyleyebiliriz: Nasıl ki insanların mizaçları birbirinden farklı ve bunun biyolojik, sosyal, kültürel ve pedagojik izahları yapılamıyorsa insanların estetik anlayışlarındaki farklılığın izahını yapmak da o kadar güçtür. Fakat inkâr etmek de mümkün değildir. Bu estetik cevher kavramına zekâ, kaabiliyet ve hayalgücü dediğimiz bütün beyin faaliyetleri dahil olmakla birlikte onları aşan bir hadisedir. Eğer doğuştan gelen bu estetik cevher olmasaydı, aynı ustanın atölyesinde eğitim

---

[128] Çam, N. "a.g.e.", s.113.

[129] Çam, N. "a.g.e.", s.118.

[130] Çam, N. "a.g.e.", s.119.

görmüş, kültür, bilgi seviyeleri ve inançları aynı olan ressamlar, ustalarından ve birbirlerinden farklı eserler ortaya koyamayacaklardı. Sonuçta da sanatta bu kadar zenginlik meydana gelmeyecekti."[131]

"Millî, mahallî ve şahsî estetik farklılıkların sanata zenginlik ve çeşitlilik kazandırdığı izahtan vârestedir. Üstelik bu durum Kur'an-ı Kerim'deki "irfanlarını geliştirsinler (teârefû) diye biz insanları kabile kabile, millet millet yarattık" şeklindeki Hucurat Suresi'nin 10. ayetine de uygundur. Bu ayette geçen "teârefû" kelimesi her ne kadar "bilişmek, tanışmak" anlamlarına geliyorsa da kelimenin kökü olan "arefe" ile "manevi kültür" anlamına gelen "irfan" kelimesi arasındaki münâsebet açıktır. Kanaatimizce bu ayeti ve bu ibareyi bu şekilde anlamak daha akla yakındır."[132]

"İslâm, özgürlüğe ve kişinin şahsiyet kazanmasına çok büyük önem vermiştir. İslâmda her fert tek başına sorumludur. Bu da ancak ferdin hürriyetini, kişiliğini kazanmasıyla gerçekleşir.

Fikir hürriyeti, din ve vicdan hürriyeti, düşündüklerini anlatma, tartışma ve yayma hürriyeti, teşebbüs ve serbest dolaşma hürriyeti gibi insan olmanın ve yaşamın vazgeçilmez esaslarını teşkil eden hürriyetler bir toplumda mevcut değilse o toplum ne ilim yapar ne de teknoloji üretir."[133] Sadece ilim ve teknoloji değil, sanat da ortaya çıkaramaz. Sanatkârın eser ortaya koyabilmesi için her bakımdan hürriyete sahip olması şarttır.

---

131 Çam, N. "a.g.e.", s.123.

132 Çam, N. "a.g.e.", s.123.

133 Özek, A., "Milletlerarası Tarihte ve Günümüzde Şiîlik Sempozyumu", Açılış Konuşması, İstanbul, 1993, s.17.

"Bir sanat eserinin meydana gelmesi mutlaka bir sanatkârın, yani bu terkibi yapabilecek evsaf ve kabiliyete sahip bir şahsın mevcudiyetine bağlıdır. Sanatın ferde bağlı oluşu, onu ilk bakışta cemiyetin ma'şeri olan diğer temel unsurlarından ayırır. Fakat, ferdî cemiyetten tecrid ederek, tamamen müstakil bir varlık olarak kıymetlendirmeye imkân yoktur. Çünkü, ferdin duygu ve düşüncelerinin, şahsiyetinin kaynağı. içinde yetiştiği kültür çevresidir. Bundan dolayı her sanat eseri, mâhiyeti icâbı, imzasını taşıdığı sanatkârın şahsiyetinin de üstünde, bir harsın, bir kültür çevresinin damgasını taşır. Yani sanat, bir cemiyetin müşterek duygu ve düşüncelerinin, müşterek zevkinin ifadesidir. Bu husus, aynı kültür çevresindeki eserlerin bir karakter benzerliği göstermelerini izah ettiği gibi, sanata kültür çevresini aks ettiren bir vesika mâhiyeti ve kıymeti de kazandırmaktadır."[134]

"Denebilir ki İslâm sanatında arabesk ve geometrik motifler kadar hat sanatı aracılığıyla boşluk ve İlahî varlık arasındaki ilişkinin bilinçliliği başarılır; bu bilinçlilik, manevi fakirlik tavrıyla ilişkilidir. İran sanatının hayli önemli örneklerinden bazısını oluşturduğu tüm İslâm sanatı, maddi nesneler aracılığıyla olsa bile, "Allah zengindir, siz ise fakirsiniz" şeklindeki Kur'an ayetinin beyan edilmesini kapsar. Safevî İran'ının ya da Emevi Endülüs'ünün lüks ve gösterişli sanatı bile bu "fakirliği" tahakkuk ettirmeye ve boşluğun, kutsal olanı ve İlahi Varlık'ın, insanı semavi yolculuğunda kuşatan maddi düzene girmesine aracılık eden kapıyı sembolize etmesi ilkesine inançlı kalmasına muktedirdir.

Bu amaç, biçimlerin, renkleri ve seslerin sersemletici güzelliği aracılığıyla Tevhid'in gerçekleşmesidir; ki bu biçim, renk ve sesler,

---

[134] Karamağaralı, H. "Milli Sanat Anlayışı ve Politikası", Kültür ve Sanat, 1980, s.149.

sonsuzluğa açılan birer içsel boyut olarak, Haşmet (el-Celâl) ve Güzellik (el-Cemâl) sıfatlarına sahip olan Hakk'a ulaşmanın araçlarıdır."[135]

İslâm kitaba büyük bir değer ve önem vermiştir. Bu değer; taşıdığı bilgi ve ilim dolayısıyladır. "Kitap, insan düşüncesini saklayan, gelecek nesillere yol gösteren, kültür ve medeniyeti ayakta tutan, nesilden nesile en büyük haberleşme ve iletişim vasıtasıdır. Öte yandan kitap, nesiller arası köprü ve medeniyet binasını ören tuğla gibidir. Kalem mala, mürekkep de harcıdır."[136]

"Mürekkep ve kâğıt gibi iki bağımsız nesneyi bir araya getirmiş olan hat ve tezhib sanatları, bir şaşkınlık anında, Kur'an'ı metnin ilahi özüne hayli yakın bir biçimde yaklaşmayı ve hayli derin bir biçimde nüfuz etmeyi ve böylece, her bir kimsenin kendi kapasitesine göre Ezeli ve Ebedi alandan bir "tat" almasına imkân tanıyan "merdiven"dir.

Kur'ani hat sanatı, tezhible de ilişki içindedir; tezhip, ilahi köken'inden daha uzak bir zaman var olan fakat Vahy'in tarihsel kaynağına daha yakın olunduğu önceki dönemler sırasında görsel sanat biçiminde kendisini tezahür ettirmeyen manevi bir enerjiyi görsel kılarak, bu zamansal uzaklığı yok etmiştir. Kur'an tezhibi, ruhun Allah'a doğru akışını "billurlaştırır" ve Allah'ın Kelam'ının kutsal varlığından ortaya çıkan ruhun yeniden bütünleşmesinde bizzat bir yardımcıdır. Tezhip, kutsal metnin okunmasından ortaya çıkan manevi enerjinin görselleşmesini mümkün kılar; böylelikle o, sayfanın kenarında bulunurken, hat bizzat metni oluşturur.

---

[135] Nasr, S. H., "a.g.e.", s.237; s.256.

[136] Bayraktar, F. "İslâm Eğitiminde Öğretmen-Öğrenci Münasebetleri", M.Ü. İlahiyat Fak. Yay., İstanbul, 1987, s.321.

Tezhip, Kutsal Kelam'ı çevreleyen hale ve Nur'un Kelam'ı olan kelimenin "theorical" varlığını oluşturan nur gibidir."[137]

Safevî dönemi tezhip mektebleri başkent olan şehirlerde inkişaf etmiştir. Önemli sayılan bu şehir mektebleri: Şiraz, Tebriz, Kazvin, Meşhed ve Isfahan'dır. Bu mektepler Hindistan'daki Babürlerin sanatında da etkili olmuştur.

"Şah Tahmasp (1524-1574) XVI. yüzyılda İran'da egemen olan resim tarzının kurucusu sayılır. Kurduğu Tebriz akademisi bir çok sanatçının yetiştiği ve şaheserler verdiği bir merkezdi. Behzad'tan sonra akademiye Sultan Muhammed müdürlük etti... Bu dönemde Behzad ile başlayan yeniliklerin Safevî sanatında yerleşmesi görülür. Behzad'ın üslûbu da bir tür akademizme uğrar. Artık, Safevî Tebriz akademisi disiplin ve kurallarıyla bütün diğer atölyelere model olacak bir kurum haline gelir."[138] İran'da sanat merkezleri bir bölgede, noktada temellendirilmemiş, devamlı şehir merkezlerinde ayrı ayrı sanat okulları devam etmiştir. Tek bir okul olmayıp, çeşitli okullarda halı, kumaş, keramik, maden, minyatür için desenler, tezhip, cilt sanatları burada öğretilip, hazırlanmakta ve uygulamaya aktarılmaktadır.

"Timur'dan sonra gelenler, resmi teşvik hususunda daha az gayret göstermediler; ama sanat merkezi, Semerkand'dan Herat'a geçti. İşte Şah-ruh'un saltanatı zamanında (1405-1447), çok genç yaşında, 1433'de ölen, heyecanlı sanat koruyucusu Şehzade Baysungur, İran minyatür üslûbuna çok bâriz millî bir istikamet veren, hat ve tezhip sanatlarının da programlarını

---

[137] Nasr, S. H.; "a.g.e.", s.31; s.39.

[138] İnal, G., "İran Minyatürlerinde Akademizm", Boyut Dergisi, Mart 1985, Sayı: 30, s.6.

yenileştiren bir kitap sanatı akademisi kurdu. Sultan Hüseyin Baykara zamanında (1469-1506), son parlak devrini yaşayan bu akademi, 1507 sonlarında, şehrin zabt ve yağma edilmesi üzerine ortadan kalkmıştır."[139] Heratlı Behzâd 1468'den 1506 yılına kadar Herat resim akademisinin başında bulundu. Sonra Şah İsmail Tebriz'e götürdü.

"İran hükümdarları gibi, Selçuk hükümdarları da bu büyük sanatçıları saraylarında toplamışlar, birer resmi resim enstitüsü olan "Nakkaşhâne" ve "Nigarhâne" (resim atelyesi) açmışlardı. Resim üstadları bu kurumlarda öğrencilere sanat öğretiyorlardı. İran'la Selçuk İmparatorluğu'nun çok yakın ilişkileri, iki ülke arasında sanatçı mübadelesine yol açmış, bunun sonucu olarak iki ülkenin sanat tekniği ve gelenekleri birbiriyle kaynaşmıştı."[140]

"İran'ın başşehri 1548 yılında Tebriz'den Kazvin'e, 1598'de Kazvin'den Isfahan'a taşındı. Her baş şehirde yeni bir üslûp (yeni bir boyama şekli) ortaya çıktı. Geç Timur döneminin el sanatları ustaları ve ressamları miras aldılar. Bunun bir sonucu olarak da boyama (resim) ilk başlarda XV. yy. Herat geleneğiyle devam etti. Zamanla bu değişmeye başladı ve başkentin Isfahan'a taşınmasıyla boyama transformasyonu oldukça dramatik bir hale geldi. Bu yeni üslûp daha önce kullanılan üslûptan oldukça farklıydı. Bu genellikle ressam Abbasi'nin çalışmalarına bağlanır. XVII. yy. ressamları gitgide artan bir oranda Avrupa teknikleriyle tanışmaya başladılar ve her zaman başarılı olmayan taklit etme süreci içine girdiler."[141]

---

[139] Kühnel, E., "a.g.e.", s.28.

[140] Arseven, C. E. "Türk Sanatı", Cem yayınevi. İstanbul, 1973, s.224.

[141] James, D.; "a.g.e.", s.19.

"XVI. yy.'da İran'da hüküm süren Safevîler devrinde kitap süslemesi en yüksek ve en mükemmel düzeye ulaşmış, Hindistan'dan Anadolu'ya kadar geniş bir bölge içinde bu yeni üslûp çabucak dağılmıştır. Bazen bölgelere göre ortaya çıkan farklılıklar açık olarak belirdiği halde bazan de açık bir belirti olmaksızın İran, Hindistan veya Osmanlı'ya ait olduğunu tespit etmek çok zor olmuştur.

"Safevî el yazmaları XVI. yy. Osmanlı klasik dönem el yazmalarında olduğu gibi bir kaç tezhipli sayfa ile başlamaktadır. İlk sayfada yine Osmanlılardaki gibi büyük bir yıldız veya madalyon motifi yer almaktadır. Bunun ortasında kim için yapıldığı yazılıdır. Bazen de bir dua yer alır. Madalyonlu sayfalarda büyük madalyonun alt ve üstünde iki küpe şeklinde madalyon uçları ile köşelerde de çeyrek madalyonlar yerleştirilmiştir. Bu şema çeşitli değişimlerle ve zenginleştirilmelerle kullanılmıştır. Daha sonra gelen iki sayfada ise sayfaların tamamını kaplayan klasik dikdörtgen şeklinde levha tezhipler yer almaktadır. Sayfa kenarlarını geniş bir kuşak üç yandan çevreler, içlerine ise geometrik bezeme veya yanyana sıralanmış kartuşlar yerleştirilmiştir.

Safevî devri tezhiplerinde esas değişim renklerde görülmektedir. İki tonda altının yanında koyu mavi ana renkler olarak kullanılırken, pembe, kırmızı, beyaz, açık yeşil ve turuncu yardımcı renkleri oluşturur.

XVI. yy. Osmanlı süslemeleri ile zaman zaman ayırt edilemeycek şekilde benzerlik gösteren Safevî devri süslemeleri de XVII. yy. boyunca biraz gerileyerek devam etmiştir. Bulut motifi yavaş yavaş ortadan kalkmış, uzun zaman yüksek kalitesini bozmadan devam etmiş olan bu üslûp, hanedanların ortadan kalkmasından sonra renklerdeki bozulmalarla, altının eski parlaklığını kaybetmesine ve zengin örnekler verememesine rağmen günümüze kadar devam etmiştir. XVIII. yy. başlarından itibaren Osmanlı

süsleme sanatında da geniş olarak etkisini gördüğümüz Batı sanatının aynı dönemden başlayarak Safevî sanatını da etkilemiş olduğu görülmektedir."[142]

2.2.1. Nakkaşhaneler

Safevî dönemi nakışhanesi hakkında mevcut kaynaklarda fazla bir bilgi yoktur. Ancak nakışhanenin bir sermüzehhibi olduğunu ve çeşitli sanat kollarında da çalışan sanatçıların bulunduğu muhakkaktır. Hafız-ı kütüpler, hattatlar, nakkaşlar, müzehhibler, kitap musavvirleri, altın varak yapanlar, kuyumcular v.s. bir arada müşterek çalışıyorlardı. Yapılan fetihlerden, seferlerden nakışhaneye çok sayıda sanatkâr getiriliyordu. Sanatkârlara serbestçe çalışma yapabilecek imkânlar da veriliyordu. Nakkaşhanede altın ezen, cetvel ve tahrir çeken, zemin boyayan, desen geçiren hep farklı kişilerdi. "Bu işleri yapanlar öylesine bütünleşmiş bir grup oluşturuyorlardı ki, neticede ortaya çıkan ürün, adeta tek elden çıkmış gibi oluyordu"[143]. Bu görev dağılımında onları denetleyen, desenleri kontrol eden bir sermüzehhip vardır. Çalışanlar belli bir eğitimden geçerek kademesini yükseltebilirdi. Sadece belirli teknik ve tezyînat bilgisi haricinde, şahısları aşan bir manevi disiplini de beraberinde getiren usta-çırak ilişkisi canlılığını her halükarda devam ettirmiştir. Değişik kültür çizgilerine rağmen aşk ve güzellik telâkkilerinde bir birlik doğmuştur. "Birlik, öyle bir işbirliği ve yakınlık ortamı sağlıyordu ki, en büyük eserlerden en küçük yapılara kadar her şey, kendi benliklerinin davasını gütmeksizin bir arada çalışmaktan büyük sevinç

---

[142] Ersoy, A. "a.g.e.", s.74.

[143] Nasr, S. H., "a.g.e.", s.86

ve huzur duyan insanların ellerinde yükseliyordu."[144]

Safevî dönemi eserlerindeki mevcut olan milli ruh, büyük sanatkârların varlığını göstermektedir. Milli şuurla da yapılan eserler son derece de kendine özgü, kendine has olmaktadır. Sanatkâr hangi toplumda yaşıyorsa o toplumun zevklerini, inceliklerini, kültürünü yansıtan değerleri benimser ve eserinde yansıtır. Eserinde de hayranlık uyandıran, hoşa giden estetik değerler üzerinde durarak, vurgular.

M.Ö. 1. yy. da yaşamış olan Romalı mühendis-mimar Vitruvius: "Mimar eğitilmeli, kalem güçlü olmalı, geometri öğrenimi görmeli, iyi tarih bilmeli, filozofları iyi izlemeli, müzikten anlamalı, biraz tıp bilgisi bulunmalı, hukukçuların düşüncelerini bilmeli, yıldızbilim ve göklerin kuramı ile tanışıklığı olmalıdır, diyor ve ekliyor: Sonuç olarak, mimarlık çok değişik öğretilerle süslenip zenginleştiğinden son derece geniş bir öğrenimi içerir, bu yüzden çocukluktan başlayarak bu merdivenleri tırmanmadan, bir çok sanat dalı ve fen bilimlerinin bilgisi ile yetişip mimarlığın kutsal alanının yükseklerine erişmeden, kişilerin mimar olduklarını iddia etmeye hakları olmadığı düşüncesindeyim"[145]. Vitruvius'a katılmamak mümkün değildir. Nakkaşhanede eğitime başlayan bir talebe öncelikle sanat eğitimi ve göz terbiyesi ile işe başlayacaktır. Güzel eserlerin yapımını görüp, işin inceliklerini, püf noktalarını anlayacaktır. Eski eserleri iyi incelemeli, uyarıları dikkate almalı, zengin bir kültüre vâkıf olmalıdır. Tarihi, mûsikiyi, edebiyatı, geometriyi v.s. üstadları kadar bilemese bile onlar hakkında kendisini bilgilendirmelidir. En son noktaya (sermüzehhib) gelebilmesi için daima kendisini geliştirmeli, her kademeden (altın ezmek, cetvel çekmek,

---

[144] Nasr, S. H. "a.g.e.", s. 86

desen geçirmek v.s. işlemlerini) geçmelidir. Sanatkâr şahsiyetinde bulunması gereken bütün zarif özellikleri bu güzel ortamda edinebiliyordu diyebiliriz. Fikir ve sanat tesirlerine oldukça açık, esnek bir nakışhane havası her insanın çalışmaya sahip olmak istediği bir ortamdır.

Sanatkâr her zaman için henüz var olmayan, ortaya çıkmayan yeniyi arar. Her yaptığı eserde bir arayış sözkonusudur ve yaşadığı sürece de bu arama devam eder. Daima da güzeli arar. Gönlü hep güzeldedir. Bu açıdan her an uçsuz bucaksız hayal âlemine dalar. Doğal olarak da muhayyilelerindeki esrarı, güzelliği eserlerinde gösterecektir. Sanatkârların nakışhanede daha çok edebiyat ağırlıklı sanat eserlerinin tezyînatını tercih etmeleri bu sebepledir. Bu yüzdendir ki Safevî döneminde sanatkârlar tezhipten ziyade minyatür yapmayı tercih etmiş ve bu dönemde minyatür sanatının klasik dönemini yaşatmışlardır. Çünkü sevilen konuları hem resm ediyor, hem de abartmalı tarzda rahatça çalışabiliyorlardı. Bir bakıma konu çeşitliliğinin fazla olması bir başka etkendir.

Bilindiği gibi nakışhanede iş bölümüne dayalı bir sanat faaliyeti mevcuttur. Nakışhaneye çoğu zaman sipariş isteği Sultan'ın kendisi veyahut vezîr-i âzam v.s. verirdi. Ne tarzda tezhip edileceğini, istekde bulunan (siparişi veren) tâyin eder ve masrafı kendisi karşılardı. Çünkü tezyînat (yani islâm sanatları; tezhip, hat, minyatür, cilt, ebru) öncelikle saray sanatıdır. Padişahların, devlet büyüklerinin teşvikleri, himâyeleri olmasaydı, tezyînat alanında bu yükselme, gelişme mümkün değil, görülemezdi.

"Evvela kullanılacak olan kağıdın seçilmesi gerekiyordu. Bu da çok defa, hafifçe renklendirilmiş, boyalı suya batırılmış, yaldızlanmış kağıtlardı;

---

[145] Sözen, G., "Bir Kentten Notlar Antalya Kaleiçi", Türkiyemiz, Eylül 1995, s.6.

Başkaca daha lüks kağıtlara yaptırılmak istendi mi, bunlar da büyük fedakârlıklarla uzaklardan getirilirdi. Bazen de yerli malzeme, son şeklini alması için, başka yerlere gönderilirdi. Kağıt elde edildikten sonra umumi plan, bahis başlıkları, minyatürlerin ve diğer tezyînatın sayısı ile üslûbu tespit edilirdi. Bundan sonradır ki, hattat, yıllarını değilse bile, çok defa aylarını işgal eden işine koyulurdu. Hattattan sonra sıra müzehhibe gelirdi. O da kendine bırakılmış olan başlık sahifelerini, fasıl başlıklarını ve kenar işaretlerini zengin arabesklerle süsler, vazifesini bitirdikten sonra da yazmasını tamamlaması için nakkaşa verirdi"[146]. Daha sonra mücellide verilirdi. Cilt tezyînatı da tamam olunca sanata güzel bir yazma eser kazandırılmış olurdu.

"Ressamlara, yazmaları süslemekten başka, çok defa muayyen gaye ve sebeplerle tek tek yapraklar da sipariş edilirdi. Burada da gene portreler, av sahneleri veya tabiat etüdleri ele alınırdı. Moğollara borçlu aldukları bu çalışma genişliği sanatkârları kitap süslerini az çok idare eden akademizmden kurtulmağa, insanlarla manzaraları müşahedeye sevketti"[147].

Minyatür yapabilen bir sanatkâr sanatın her alanıyla ilgilenebilir. O dönemde çağdaş olan sanatkârlar birbirleriyle iletişim-etkileşimde bulunarak sanatın gelişmesine katkıda bulunmuşlardır. Tezhiple ilgilenen bir sanatkâr minyatür, lake, cilt, vassallık v.s. gibi sanat dallarında da başarılı olabilir. O sanatlara aşinadır, çünkü nakışhane ortamında yapılan çalışmaları izlemekte göz terbiyesi ve her şeyden evvel bir sanat terbiyesi görmektedir.

---

[146] Kühnel, E., "a.g.e.", s. 9.

[147] Kühnel, E., "a.g.e.", s. 10.

Safevî dönemindeki sanat merkezlerinde (Tebriz, Isfahan v. s.) çalışan sanatkârların bir çoğu Türk asıllı idi. Hatta o dönemin güçlü bir devleti olan Osmanlı Sarayı'na buradan bir çok sanatkâr gitmiştir. Yine Safevî sarayında da Türk ve Acem asıllı sanatkârlar bir arada, sanat ortamında dostça çalışmalarını sürdürmüştür. Bu sebeple ortaya çıkan bu sanat eserlerinin tetkikinde ırk, millet ayırımı yapmak oldukça zordur. Sanatkârlar birbirlerinden esinlenerek o sanat havasını teneffüs ederek sanatın ilerlemesini de sağlamışlardır. Her yeni eserde yeni arayışlar, yeni ufuklar sanatkârların hedefleri idi. Yani sanatkârlar aynı medeniyetin havasını teneffüs edip vermektedir.

Safevî nakkaşhanelerine ait vesikalar pek azdır. Ancak bunların Osmanlılarda olduğu gibi kayıtlarını bulmak çok zordur. Yavuz Sultan Selim'in Çaldıran zaferinden sonra (1514) İran'dan getirdiği ustalar, Osmanlı Saray Nakkaşhanesi'nde de etkili olmuşlardır diyebiliriz.

Nakkaşhanenin kadrosunu, çalışanların isim ve yevmiyelerin gösteren vesikalara ehl-i hiref denmektedir. İran'lı sanatkârların tespiti için de Osmanlı ehl-i hiref defterlerine müracaat etmemiz gerekir.

Nakkaşhanede faaliyet gösteren bütün sanatkârlar ehl-i hiref defterine kayıtlı idiler. En eskisi 932/1526 tarihli olan bu vesikalardan anlaşıldığına göre XVI. yüzyılda Osmanlı nakışhanesine pek çok sanatkâr getirilmiştir. "1526-66 yılları arasından günümüze ulaşan bazı ehl-i hiref maaş ve teftiş defterleri, masraf defterleri, bu sanatçıların bayramlarda padişaha sundukları hediyeleri gösteren listeler, çeşitli belge ve kaynaklar, bu örgütte hangi türde sanatçı ve zanaatçıların bulunduğu, ne gibi eserler ürettikleri, kimlikleri ve

sarayın sanatsal gereksinimi konusunda kısmen fikir verebilecek niteliktedir"[148]. Ehl-i hiref örgütüne mensup kırk bölüğün mevcudiyeti maaş defterlerinden anlaşılmaktadır. En kalabalık sanatkâr topluluğu nakkaş, kuyumcu ve kemha dokuyanlara ait bölüktür.

"Sanatkâr sınıfı devşirmeden ve pençik oğlanlarından hizmete alınanlar, ustaların ellerinde yeteneklerine göre yetiştirilirler. Her bir kimseye hizmete alındığı andan itibaren çok az bir gündelik verilir. Sanatında ilerledikçe becerisine göre gündeliği artırılır, giderek kalfa ve usta olurdu. Ehl-i hiref, el sanatlarıyla uğraşan kimseler demek olduğundan, bugün de aynı biçimde çalışanlara aynı ad verilebilir."[149] Safevî nakışhaneleri, başkentlerde bulunmaktadır. Başkent değişmeleri de vesikaları bulmayı zorlaştıran bir başka sebeptir.

2.2.2. Müzehhibler

Sanatkârlar eserlerinde sadece kendilerine has bilgi, beceri, his, düşünce, inanç, zevk ve heyecanlarını değil, yaşadığı toplumun da özelliklerini, değerlerini dile getirirler. Bu açıdan ortaya çıkan eser bir yandan estetik duyguları canlandırırken, diğer yandan da o dönemin hayat tarzını, değer ölçülerini, kültür ve medeniyetini yansıtır. "Bu sebeple eski bir eser şimdi tarihe karışmış cemiyetin, kültürünü, medeniyetini ve felsefesini tanımamızda çok iyi bir belge niteliğindedir"[150]. Ayrıca sanatkârın da şahsî

---

[148] Çağman, F. "Kanuni Dönemi Osmanlı Saray Sanatçıları Örgütü Ehl-i Hiref", Türkiyemiz, Şubat 1988, Sayı: 54, s. 11.

[149] Uzunçarşılı, İ. H. "Osmanlı Sarayı'nda Ehl-i Hiref (Sanatkârlar) Defterleri", Belgeler, C.XI, Sayı: 15, Ankara, 1986, s.23.

[150] Çam, N. "a.g.e.", s. 124.

özelliklerini de kavramamız, anlamamız mümkündür. Bir milletin tarihi kültür birikimi, sanat zenginliği o toplumun sanatkârı için bir imtiyazdır.

Safevî Devleti'nin kurulduğu coğrafî saha tarih içerisinde devamlı savaşlara, seferlere sahne olan bir bölgedir. Dolayısıyla da bu sahada benzer ve çoğunlukla birbirini etkileyen sanatlar ve sanat eserleriyle karşılaşılmaktadır. Tezyînî sanatlarda (tezhib, cilt, minyatür) eski Türk ve İran sanatçıları asırlardır eşdeğerde, birbirine çok benzemekle birlikte, teferruatlı incelendiğinde; iki farklı kültür özelliklerini gösteren eserler vermişlerdir.

Sanat tarihçileri, araştırmacılar Türk ve İran kitap sanatlarının birbirinin ortak ve farklı noktalarını inceleyip, bir neticeye varmak istemektedir. Bu hususta ilk karşılaştırmayı yapan en eski Türkçe kaynak eser "Menâkıb-ı Hünerverân" dır. XVI. asır tarihçi, şair, hattat ve devlet adamlarından Gelibolulu Mustafa Âli tarafından 1541-1600 yılları arasında yazılmıştır. Türk-İran kitap sanatları ve sanatçıları hakkında bilgi veren çok önemli bir eserdir. Nakışhanenin kadrosunu, çalışanların isim ve yevmiyelerini gösteren vesikalara henüz rastlanmamıştır.

"Menâkıb-ı Hünerverân" da yer alan sanatçılardan bahsedersek;

- Nişaburlu Molla Simî: Meşhed-i Rodoviye'de oturmuştur. Altı kalemde, güzel söylemekte, muamma ilminde, yaprakların boyanmasında, tezhip, zerefşan ve vassallıkta ustadır. XV. asır O'nunla övünmektedir.

- Mevlânâ Abdü'l-Hayy: Nişaburlu Molla Simi'nin talebesi olduğu için herkesçe beğenilmiş ve sevilmiştir.

- Sebzvarlı Emin Şahin: Özellikle güzel yazı, tezhip ve tasvir konusundaki geniş bilgisinin yanı sıra, şair ve müzisyendir. Ayrıca çok güzel ud'da çalmıştır.

- Buharalı Mir Adud: Enisî'nin talebelerindendir.

- Şirazlı Molla Yari: Enisî'nin talebelerindendir.

- Bağdatlı Hasan: Şah Tahmasp'ın nakışhanesinde çalışmıştır.

- Tebrizli Muhammed Ali: Bağdatlı Hasan'ın talebelerindendir.

- Tebrizli Hasan Big: Bağdatlı Hasan'ın talebelerindendir.

- Yezdli Molla Şeref: Hattat Molla Kutb'un kardeşidir. Müzehhibliği kadar vassallığı da bilinmektedir.

- Tebrizli Ali Can: Şah Kulu'nun talebelerindendir. İnci ve zarif tezhipleri ile tanınmış, eşi ve benzeri bulunmayan çok güzel eserler yapmıştır.

- Kudret: Halkârî'de çok başarılıdır.

- Molla Valî: Müzehhiptir.

- Yarî: Yaşadığı dönemde yaldızcı diye tanınır. Fakat yazısı yaldızcılığından daha iyidir.

- Kıvam-el-din Mesud: Mirat el Müzehhib'in oğludur. Saray kütüphanesi müzehhibidir.

- Mevlâna Abdullah Şirazi: 1574'te (Sultan İbrahim Mirza'nin öldürülmesinden sonra) saray kütüphanesine tayin edilmiştir.

- Mevlâna Hasan Bağdadî: Yarî ile mukayese edilemeyecek kadar iyi bir müzehhiptir. Yaşadığı dönemde sanata yol gösterici bir usta, eşsiz bir sanatçıdır. Tezhip işini adeta bir mucizeye dönüştürmüştür.

- Mevlâna Barî: Tezhib sanatının önde gelen isimlerindendir.

- Şah Mahmud Nişaburî: Hem hattat, hem de müzehhiptir. Timur'un torunu Baysungur zamanında Semerkant'a gelmiş, burada bir kaç çeşit hat yazmayı öğrenmiştir. Şah İsmail zamanında Nestalik hat yazmış ve tezhipte ün sahibi olmuş, daha sonra Tahmasp bin İsmail Safevî'nin kâtipliğini yapmış, Tus şehrine yerleşerek 972 H/ 1564 M yılında ölünceye kadar yirmi yıl burada çalışmıştır.

- Şehzade Mahmut: Behzâd'ın talebelerindendir.

- Müzehhib Abdullah: Behzâd'ın talebelerindendir.

- "Mervli Bibiceh: Bu çağın ün kazanmış kadın nakkaşlarındandır."[151]

- Muzaffer Ali: Behzad'ın çağdaşı ve talebesidir.

- Üstad Kasım: Behzad'ın çağdaşı ve talebesidir.

- Ali: Behzad'ın çağdaşı ve talebesidir.

- Sultan Mehmed: Behzad'ın çağdaşı ve talebesidir.

- Cihangir: Behzad'ın çağdaşı ve talebesidir.

- Buhari: Behzad'ın çağdaşı ve talebesidir.

- Aga Mirek: Behzad'ın çağdaşı ve talebesidir[152].

Yukarıda zikrettiğimiz sanatçı isimlerinin yanı sıra nakkaşhanede çalışıp da adını bilemediğimiz daha bir çok sanatkâr olduğu muhakkaktır. Eserler, nakkaşhane sanatkârlarının ortak ürünü olması dolayısıyla, genellikle imza atılmamıştır.

Osmanlı Dönemi Ehl-i Hiref defterlerinden tespit edebildiğimiz, saray nakışhanesinde çalışan XVI. yüzyıl İran Azerbeycan'ından gelen sanatkârların mesleklerine göre tasnifi şöyledir:

Musavvirler

- Abdulgani Tebrizî

- Derviş Big

- Şah Muhammed Tebrizî

---

[151] Tansuğ, S. "a.g.e.", s.140.

[152] Ersoy, A., "a.g.e.", s.24

Nakkaşlar (Müzehhibler)

- Abdülâli Tebrizî
- Abdülfetlah Tebrizî
- Abdülhalik Tebrizî
- Abdülhamid Tebrizî
- Abdülmecid Tebrizî
- Ahî Bey Tebrizî
- Alaeddin Tebrizî
- Alaeddin Mehmed Tebrizî
- Ali Bey Tebrizî
- Ali Can Tebrizî
- Ali Kulu Tebrizî
- Derviş Mehmed İsfehanî
- Hacı Bey Tebrizî
- Hoca Bey Tebrizî
- Hasan Tebrizî
- Hasan b. Mehmed Tebrizî
- Hüseyin b. Ressam Hüsam
- Hüseyin Rumî Tebrizî
- Mahmud Tebrizî
- Mansur Big
- Mehmed b. Abdurrahman
- Melek Ahmed
- Mir Aga Tebrizî

- Muhammed Ali Tebrizî
- Nazar
- Şah Kemal
- Şah Kulu Tebrizî
- Şeref
- Şeyh Hasan
- Şeyh Han

Ayrıca 23 şakirdan, Ceman 54 kişi.

Zergeran (Kuyumcular)

- Derviş Mehmed Tebrizî
- Haşim Tebrizî
- Hoca Mercan Tebrizî
- Hoşgeln Tebrizî
- Hüseyin Çerkez (…cam Mercan'ın çırağı)
- Hüseyin Hosasanî
- Maksut Ali Tebrizî
- Muzaffer b. Mir Can
- Sultan Kulu
- Yâdigâr Tebrizî
- Mustafa b. Şehveran (Maksut Ali'nin çırağı)

Şimkeşan ve Zerduzan (Gümüş ve Altıntel Çekenler)

- Mir Ahmed Tebrizî
- Şirem-i Horosanî
- Şah Kulu

- Bülbül

- Beşâret Gürci

Şimşirgeran (Kılıççılar)

- Halil b. Şeyh Hasan Tebrizî

- Mir Şeyh Tebrizî

Kardgeran (Bıçakçılar)

- Çalak

- Mikrazî

Siperduzan (Kalkan Ustaları)

- Abdurrahim Horosanî

- Abdullatif Mervî

- Hacı Mehmed Mervî

- Şah Hüseyin Horosanî

Kaşigeran (Çiniciler)

- Abdurrezzak

- Ali

- Bürhan

- Habib Tebrizî

Hakkaklar

- Sultan Ali

Kazzazlar (İpekçiler)

- Mevlâna Kelâmî

Kaliçeci (Halıcı)

- Mahmud

Müceliit (Ciltçi)

- Mirza Tebrizî

- Molla Kasım[153]

"Ehl-i Hiref defterlerinde görüleceği üzere 15. yy. ortalarında Otlukbeli muharebesinden sonra (1473) İran ve Azerbeycan'dan bazı ilim ve sanat erbabı Osmanlı devleti merkezine getirilmeye ya da gelmeye başlamışlardır. Yavuz Sultan Selim, Şah İsmail'i Çaldıran'da yenilgiye uğrattıktan sonra Tebriz'de gerek Şahın özel hizmetinde görevli ve gerek dışarda serbest çalışan nakkâş, ressam, hattat, müzehhib, musikişinas, çinici, okçu, aba dokuyucu v.b. gibi sanat mensuplarından bir haylisini toplatarak sefer dönüşünde kışı geçirmekte olduğu Amasya'ya getirtmiş ve kendilerinin bulundukları sınıflara göre sarayda mevcut hizmetlere göndermişti.

Daha sonra sanatkârlara karşı gösterilen himaye sebebiyle İran'dan muhtelif hizmet erbabı ve sanatkâr gelmişlerdir ki; XVI. yüzyılın ilk yarısı içinde gelen bu sanatkârlardan bir kısmı şunlardır:

Tafsil-i esâmi-i üstadân ki, Tebriz'den gelmişlerdir. Adı geçen Ehl-i Hiref defterinden tesbit edebildiğimiz Safevî devletinden gelen sanatkârlar aşağıya çıkarılmıştır.

---

[153] Bayat, A. H. "Anadolu Türk Kültür ve Sanatında Azerbaycan'ın Yeri", Türk Kültürü, Sayı:347, sh. 153-155

Cema'at-ı nakkaşân ber in-mucib

Şah Muhammed	Abdülgani		Derviş Big
Musavvir	Musavvir		Musavvir
Şeyh Han	Alâeddin	Mansur Big	Şeyh Kemal
Nakkaş	Mehemmed	Nakkaş	Nakkaş
	Nakkaş		
Ali Big	Ahi Big	Abdülhalik	Mirza Big
Nakkaş	Nakkaş	Nakkaş	Nakkaş
Nazar	Abdülfettah	Mir Aka	Şeref
Nakkaş	Nakkaş	Nakkaş	Nakkaş
Ali Kulu			
Nakkaş			

Yekün Neferan 16

Cema'at-i Müteferrika

Sultan Ali	Abdülvahid	Sultan Ali
Hakkâk	Kâtip	Kâtip
Arızî	Mevlana Kelâmî	Hoca Gelen
Düz	Kazzaz	Zerger
Sultan Kulu	Derviş Mehmed	Mir Hüseyin
Zerger	Zerger	Kûfteci
Eminüddin	Hâcagî	Abdurrezzak
Kûfteci	Misger	Kâşî-traş
Bürhan	Mahmud	Hacı Mehmed
Kâşî-traş	Kalicî	Camcı
Mehmed Can	Koç Ahmed	Mehmed
Camcı	Hallaç	Zihgirci

Yekûn Neferen 18

Cema'at-i Sazendegân

Şeyh Murad	İmam Kulu	Şah Murad	Maksud
Naycı	Neyzen	Kanuncu	Daireci

Yekûn 4

Bunlardan gayrı yirmi üç nefer oğulları vardır. Onlar dahi üstadlardır."[154]

Her sanatkâr ehl-i hiref defterine kayıtlı olup, kendi ihtisas sanatına ait bölüklerde çalışıyorlardı. Bazı ehl-i hiref defterlerinde bazı bölüklerde sanatkârların yoğunluklu olduğu görülmektedir. Hangi bölüğe daha çok ihtiyaç varsa oraya fazla sanatkâr alınıyordu.

"Defter-i mevacib-i cema'at-i ehl-i hiref ki der vakt-i teftiş şuden vacibi rebiül'ahir sene isna ve selasine ve tis'a mie be-ma'rifet-i fermode Davud Ağa Serhâzin-i **Cema'at-i nakkaşân** enderunî ve Hasan el-fakir kâtib.

- **Şah Kulu Ressam (22 akça):** Tebriz'den sürgün gelüp, Amasya'da cihet buyrulub, İstanbul hassa haracına havale olunmuş ve badehu mezkûr deftere ilhak olunmuş (Fî gurre-i Muharrem sene 927. Ber-mucib-i ruznâme).

- **Hasan bin Mehmed (20 akça):** Babası hassa Acem üstâdlarından olub, kabiliyetbirle Sultan Bayezid Han tâbe serâhu evayillerinde cihet olunmuştur.

- **Melek Ahmed Tebrizî (24 akça):** Sultan Bayezid Han zamanında Acem'den gelüp cihet olunmuş.

- **Hasan bin Abdülcelil, Ressam (20.5 akça):** Babası hassa Acem üstâdlarından olup, mezkûr kabiliyetbirle Sultan Bayezid Han tâbe serâhu zamanında cihet olunmuş.

---

[154] Uzunçarşılı, İ. H. "a.g.e.", s. 24

- **Hüseyin Rumî (12.5 akça):** Tebriz'den sürgün. Amasya'da cihet buyrulub, İstanbul hassa haracına havale olunmuş ve badehu mezkûr deftere ilhak olunmuş (Fî gurre-i Rebiü'l-âhir sene 921. Ber-mucib-i ruznâme).

- **Ahmed Rumî (10 akça): Mislihu (onun gibi)**

- **Kasım Isfahanî (12.5 akça):** Tebriz'den sürgün gelüb, Amasya'da cihet buyrulub, İstanbul hassa haracına havale olunmuş ve badehu mezkûr deftere ilhak olunmuş (Fi gurre-i Rebiü'l-ahir sene 929. Ber-mucib-i ruznâme).

- **Hacı Bey Tebrizî (10.5 akça), Hoca Bey Tebrizî (10.5 akça), Sultan Ali Basmacı (9.5 akça):** Üçü de bir evvelki Kasım Isfahanî gibi.

- **Mehmed bin Abdurrahman (4.5 akça):** Babası hassa Acem üstâdlarından olub, mezkûr sanatbirle yazılmış. Sultan Selim Han zamanında.

- **Hüseyin bin Ressam Hüsam (6 akça):** Babası Acem üstâdlarından olub, fevt oldukta mezkûr sanatbirle yazılmış (Fî 14 Cemâziyü'l âhir sene 930. Ber-mucib-i ruznâme).

Cema'at-i Zergerân

- **Hoca Mercan Tebrizî (26 akça):** Tebriz'den sürgün gelüb, Amasya'da cihet olunmuş.

- **Maksud Ali Tebrizî (20 akça), Hüseyin Horasanî (17 akça), Derviş Mehmet Tebrizî (12.5 akça), Hoşgelen Tebrizî (10 akça):** Bunların hepsi Sultan Selim'in Tebriz'den Amasya'ya getirip oradan hizmete alınmış olanlardır.

- **Muzaffer bin Mir Can (8.5 akça):** Babası hassa Acem üstadlarından olub, sanatbirle cihet olunmuş (Fî gurre-i Cemâziyü'l-ahir sene 928. Ber-mucib-i ruznâme).

Tetimme-i Cema'at-i Zergerân

- **Haşim Tebrizî (7 akça):** Tebriz'den sürgün gelüb, Amasya'da cihet olunmuş.

- **Yadigâr Tebrizî (4 akça):** Tebriz'den sürgün gelüb, sanatbirle yazılmış (Fî 5 Rebiü'l-evvel sene 928. Ber-mucib-i ruznâme).

Şagirdân-ı Mezkûrîn

- **Hüseyin Çerkes, Şagird-i Mircan (4.5 akça):** Şah İsmail kullarından Tebriz'de bulunub, beylik olmuş.

- **Sultan Kulu, Şagird-i diğer (2 akça):** Mislihu.

Cema'at-i Simkeşân

- **Mir Ahmed Tebrizî (10 akça):** Tebriz'den sürgün gelüb, Amasya'da cihet olunmuş. Mukaddema ulûfesin İstanbul hassa haracından alurmuş. Haliyâ mezkûr deftere ilhak olunmuş (Fî gurre-i Receb sene 926. Ber-mucib-i ruznâme).

Cema'at-i Hakkakîn

- **Şirem-i Horasanî (22 akça):** Tebriz'den sürgün gelüb, Amasya'da cihet olmuş. Mukaddema ulûfesin Edirne hassa haracından alırmış. Haliyâ mezkûr deftere ilhak olunmuş (Fî gurre-i Zi'l-kâde sene 926. Ber-mucib-i ruznâme).

Cema'at-i Zerdûzân

- **Bülbül (8 akça):** Tebriz'den sürgün gelüb, Amasya'da cihet olunmuş. Mukaddema ulûfesini Edirne hassa haracından alırmış. Haliyâ mezkûr deftere ilhak olunmuş (Fî 25 muharrem sene 926. Ber-mucib-i ruznâme).

- **Beşaret Gürcî (4.5 akça):** Şah İsmail kullarından Tebriz'de bulunub, beylik olmuş. Mukaddema ulûfesini İstanbul hassa haracından alırmış. Haliyâ mezkûr deftere ilhak olunmuş (Fî 25 muharrem sene 926. Ber-mucib-i ruznâme).

Şagirdân-ı Mezkûrîn (Cema'at-i Postîndûzân)

- **Ahmed bin Hacı Lutfullah (2 akça):** Babası hassa Acem üstâdlarından olup fevt oldukta mezkûr şagird ulufesi olunmuş (Fî 26 Ramazan sene 931. Ber-mucib-i ruznâme).

Tetimme-i Cema'at-i Posdîndûzân

- **İsmail Tebrizi (28 akça):** Tebriz'den sürgün gelüb, Amasya'da cihet olunmuş.

- **Mes'ud Şirazî (12 akça):** Tebriz'den sürgün gelüb, Amasya'da cihet olunmuş. Mukaddema ulûfesini Edirne hassa haracından alırmış. Haliyâ mezkûr deftere ilhak olunmuş (Fî gurre-i Zi'l-kade sene 926. Ber-mucib-i ruznâme).

- **Ayas Çerkes (6 akça):** Şah İsmail kullarından Tebriz'de bulunub, beylik olmuş (Fî 28 Rebiü'l-evvel sene 926. Ber-mucib-i ruznâme).

Şagirdân-ı Mezkûrîn

Tetimme-i Cema'at-i Zernişânî

- **Mehmed bin Kasım, Şagird-i Cemaleddin (6 akça):** Babası hassa Acem üstâdlarından olub, fevt oldukta mezkûre şagird ulûfesi olunmuş. Sultan Selim Han zamanında.

- **Ali bin Kasım, Şagird-i Mes'ud (2 akça):** Babası hassa Acem üstâdlarından olub, fevt oldukta mezkûre şagird ulûfesi olunmuş. Sultan Selim Han zamanında.

- **İmad Bey bin Şemseddin Ali (2 akça):** Babası Acem hassa üstâdlarından olub, fevt oldukta mezkûre şagird ulûfesi olunmuş (Fî 5 Muharrem sene 933. Ber-mucib-i ruznâme).

Cema'at-i Kûftegerân

- **Mehmed Can Tebrizî (16.5 akça):** Tebriz'den sürgün gelüb, Amasya'da cihet olunmuş. Mukaddema ulûfesini Edirne hassa haracından alırmış. Haliyâ mezkûr deftere ilhak olunmuş (Fî gurre-i Zi'l-kade sene 926. Ber-mucib-i ruznâme).

Cema'at-i Şemşîrgerân

- **Halil bin Şeyh Hasan Tebrizî (14 akça):** Tebriz'den sürgün gelüb, Amasya'da cihet olunmuş. Mukaddema ulûfesin Edirne hassa haracından alub, badehû mezkûr deftere ilhak olunmuş (Fî gurre-i Sefer sene 927. Ber-mucib-i ruznâme).

Cema'at-i Siperdûzân

- **Abdüllatif Mervî (9 akça):** Tebriz'den sürgün gelüb, Amasya'da cihet olunmuş. Mukaddema ulûfesini İstanbul hassa haracından alırmış. Haliyâ mezkûr deftere ilhak olunmuş (Fî gurre-i Receb sene 929. Ber-mucib-i ruznâme).

- **Hacı Mehmed Mervî (8 akça), Abdurrahim Horasanî (6 akça), Şah Hüseyin Horasanî (1 akça):** Üçü de Tebriz'den sürgün gelmişler.

Cema'at-i Kazganyân

- **Necmeddin Tebrizî (12 akça):** Tebriz'den sürgün gelüb, Amasya'da cihet olunmuş, mukaddema ulûfesini hassa haracından alırmış. Haliyâ mezkûr deftere ilhak olunmuş (Fî gurre-i Receb sene 929. Ber-mucib-i ruznâme).

Cema'at-i Abâ-yî Bafân

- **Mehmed Can Tebrizî (14 akça):** Tebriz'den sürgün gelüb, Amasya'da cihet olunmuş. Mukaddema ulûfesini İstanbul hassa haracından alub, haliyâ mezkûr deftere ilhak olunmuş (Fî gurre-i Muharrem sene 927. Ber-mucib-i ruznâme).

Cema'at-i Müteferrika-i Ehl-i Hiref

- **Abdurrahim Kâtib (10.5 akça):** Babası Acem'den gelüb, Sultan Mehmed Han (Fatih) zamanında hassa kâtiplerinden olub, mezkûr Kemal birle yazılmış (Fî 12 Cezâziyü'l-evvel sene 929. Ber-mucib-i ruznâme).

- **Hacı Pirî Haymedûz (8 akça):** Tebriz'den sürgün gelüb, Amasya'da cihet olub, mukaddema İstanbul hassa haracından alub, haliyâ mezkûr deftere ilhak olunmuş (Fî gurre-i Receb sene 921. Ber-mucib-i ruznâme).

- **Mehmed Ali Hamedûz (10 akça):** Mislihu

Ayrıca Osmanlı Sarayı'nda Uyd-i ekber denilen adet üzre Ramazan bayramında sanatkârlar padişaha hediyeler takdim ederlerdi.[155]

"Sanatkârların bayram hediyesi olarak takdim ettikleri işlerine karşı Padişah onların değerlerine ve mevkilerine göre kendilerini suretini aynen aşağıya naklettiğim in'am denilen akça ve hil'atlerle taltif buyurmuştur.

Defter Olduk ki Bayramda İş Getirip İn'am verilen Üstadlar Bunlardır ki Zikrolunur:

- Hasan: Nakkaşbaşı-Üç bin akça ve binek kadife kaftan
- Hoca Bey: Nakkaş-Bin akça
- İbrahim veled-i Ahmed: Nakkaş-Yediyüz akça
- Ahmed Firuz Bey Kulu: Nakkaş-Bin beş yüz akça
- Hasan Veled-i Ahmed: Nakkaş-İki bin akça
- Mehmed Veled-i Bayram: Nakkaş-İki bin akça
- Bayram Veled-i Derviş: Nakkaş-İki bin akça
- Şah Kulu: Nakkaş-İki bin akça
- Melek Ahmed Tebrizî: Nakkaş-Bin akça

---

[155] Uzunçarşılı, İ. H.; "a.g.e.", s.68.

- Abdürrahman Cedvelkeş: Nakkaş-Bin akça

- Hasan Veled-i Abdülcelil: Nakkaş-İki bin akça

- Hüseyin Rûmî: Nakkaş-Bin akça

- Evrenos: Nakkaş-Bin akça

- Durmuş: Nakkaş-Bin akça

Topkapı Sarayı Arşivi 9605 No'lu belgede nakkaşların hediyeleri yukarıda zikredilmiştir. Belgede konumuzla alâkalı olan nakkaşların isimleri sadece tespit edilmiştir. Oysa o belgede toplam 149 nefere 225.450 akça ödenmiş olup, 17 kaftan, 15 benek, 1 münakkaş ve 1 cübbe sanatkârlara takdim edilmiştir.

Yine Topkapı Sarayı 4104 nolu arşiv defter numarasında kayıtlı olan 963 H (1551 M) de padişaha Ramazan bayramında takdim edilen Farsça ibareli olan in'amda nakkaşlar ayrıca tespit edilmiştir:

"- Üstad Şah Kulu Ser-i Mezkûr

Câme-i mirahorî an benek-i kadife-i Bursa

Sevb I

Nakdiye 3000

- Abdülmecid Tebrizî

1700

Şah Mehmed Tebrizî

1400

- Hüseyin Nakkaş"[156]

1100

"Abdullah Şirazi iyi bir müzehhib ve lake ustasıdır. İbrahim Mirza'nın yakın dostu olduğu ve yanında yirmi yıl kadar çalıştığı belirtilen sanatkâr, İbrahim Mirza'nın ölümünden sonra, çok kısa bir süre II. İsmail'e intisab etmiş ve onun aynı yıl ölümünden sonra da (1577) Meşhed'de İmam Rıza'nın makamında farraşlık yapmıştır. Günümüze ulaşan eserler de, sanatkârın, Safevîlerin önemli sanat destekleyicisi ve yöneticilerinden İbrahim Mirza'nın himâyesindeki kütüb çalışan ünlü bir müzehhib, aynı zamanda bir musavvir olduğunu ortaya koymuştur. Sanatkâr çalışmalarının büyük bir çoğunluğunu Horasan bölgesinde görevli yöneticiler için çalışmıştır."[157]

"Sultan Üveys, Mîrza Baysungur Tîmurî, Ali Erdebîlî, Üstad Behzâd, Pîr Seyyîd Ahmed Tebrîzî, Üstad Cihangîr Buharî, Sultan Muhammed Tebrîzî, Emîr Şah-ı Sebzuarı, Şeyhzade Musavvîr, Abdüssamed Kâşî, Mîrza Abdullah, Gıyaseddîn Halil, Kemal Musavvîr, Üstad Mihrab, Hacı Mahummed Nakkaş, Mehmed Herevî, Üstad Hasan, Hüseyin Bey, Şerafeddîn Yezdî, Üstad Şaban, Üstad Kudret, Ali Can Tebrizi, Muhammed Ali Tebrîzî, Mîrza-yı Müzehhib.

Her ne kadar bunların bazısı tarrah ve bazısı musavvîr ve müzehhib sayılmış ise de ekseri enva'ında (çeşitli sanatlar) üstad ve hem tarrah ve hem musavvîr ve hem müzehhib ve hem mücellîd imişler. Bunların şerh hallerini

---

[156] Uzunçarşılı, İ. H., "a.g.e.", s.73.

[157] Çağman, F. Tanındı, Z. "Osmanlı Safevî İlişkileri (1578-1612) Çerçevesinde Topkapı Sarayı Müzesi Resimli El Yazmalarına Bakış", Aslanapa Armağanı, İstanbul, 1996, s.44.

beyana mahsus olarak kime hîmmet eyleyüp ancak bazı tezkîrelerde bilmünasebe zikirleri geçmiştir. Vefatlarından sonra zaman ve mekân ve vefat vesaireleri ise gaflet ve ihmal üzerinden nisyan-ı mazîde kalmıştır. Nefs-i İran'da burada zikr olunduğu kadar dahi ahvalleri mazbut olmayub bu bir nebze ıtlağ dahi (her bir köşeden bir tuşe ve her bir harmandan bir huşe) gibi toplanmıştır."[158]

"Sanatkârların seyahat etme nedenleri arasında dini inançların da önemli bir payı olduğunu gözardı etmemek gerekir. Gerek şiî gerek sünnî müslümanlar hac farizasını yerine getirmek için, başta Mekke olmak üzere, Hz. Muhammed'in kabrinin bulunduğu Medine'yi, Hz. Hüseyin'in türbesinin bulunduğu Kerbelâ'yı ve Hz. Ali'nin makamı Necef'i ziyaret etmeleri büyük bir önem taşıyordu. Bu nedenle kimi sanatkârların da yaşlılık yıllarına doğru ya da hâmisiz kaldıklarında Bağdat'a geldikleri, çevredeki kutsal yerleri ziyaret ettikleri ve daha sonra da Hicaz'a gittikleri anlaşılmaktadır."[159] Böylece hac farizasını yerine getirmenin sanatkârlar arasında bir iletişim-etkileşim yolu olduğu muhakkaktır. Sanatkârlar birbirleriyle tanışırlar.

"İran sahasında yapılmış ilk minyatürlü kitaplar XI. yüzyıldan başlamak üzere Selçuklular, Moğollar ve Timûrîler zamanında olmak üzere XI-XV. yüzyıllar arasında vücut bulmuştur. Esasen yakın zamanlara kadar İran medeniyetini temsil ettiği iddia edilen bu nevi eserlerin devir itibariyle Selçuklular, Moğollar ve Timûrîlerin İran sahalarında hâkimiyetleri zamanına tesadüf etmesi ve bu eserlerin karakter itibârıyle de tamamen Orta Asya eserlerine benzemesi, bu eserleri meydana getirenlerin Orta Asya Türk

---

[158] Habib, "Hatt ve Hattâtân", İstanbul, 1305, s.265.

[159] Çağman, F. Tanındı, Z. "a.g.e.", s.55.

san'atkârları olduğuna inanılmasını icabettirir kanısındayız."[160] Ayrıca bu dönemde Safevî devletinde pek çok sanatkâr olduğu bir gerçektir.

Safevî döneminin tanınmış müzehhiplerinden Behzâd, Şah Kulu ve Şah Mahmud-ı Nişâburî'nin hayatları ve sanatları hakkında vesikalarda bulunan bilgiler aşağıda sunulacaktır.

2.2.2.1. Kemaleddin Behzâd

Ne zaman doğduğu kesinlikle bilinemeyen, ancak "1479 senesine ait en eski minyatürleri nazar-ı itibâra alınırsa, Behzâd'ın 1450'den sonra doğmuş olması icab eder. Gerek Dost Muhammed, gerek Haydar Mirza kendisinin Mirak Nakkaş denilen Heratlı Amir Ruh Allah'ın talebesi olduğunu söylemektedir. Halbuki, Türk sanat tarihçisi Ali, Behzâd'a Tebrizli Pir Seyyid Ahmed'in hocalık ettiğini kaydeder. Cihangir de, Behzâd'ın Halil Mirza isminde bir sanatkârın tarzını inkişaf ettirmiş olduğunu söyler."[161] İran Moğol çığırının kurucusu farzolunan ve üstad Gung'dan ders almış olduğu sanılan Buharalı Üstad Cihangir'in öğrencisi olan Tebrizli Pîr Seyyid Ahmed'in Behzâd'a hocalık ettiğini belirtir.

Timurlular devrinde; Herat'ta Baysungur Mirza'nın güzel sanatların gelişmesindeki katkısı büyüktür. "Doğunun mümtaz musavviri Kemaleddin Behzâd'ın büyük sanatkâr olup, yetişmesinde işte bu güzel sanat mektebinin tesiri kaçınılmazdır. Behzâd'ın yaşadığı devirdeki Herat sanat muhiti yani tasviri sanatın kendine özgü şekillenişi üslûbun gelişmesine çok yardımcı

---

[160] Çığ, K. "Türk Kitap Kapları", Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1971, s. 5.

[161] İslâm Ansiklopedisi, Behzâd maddesi, II. Cilt, İstanbul, 1979, s.605.

olmuştur."[162] Muhakkak ki o dönemde Herat, ilim ve sanat adamlarının hâmisi ve dostu Sultan Hüseyin Baykara ve vezir Ali Şîr Nevâi tarafından Behzâd'a ve sanatkârlara geniş imkânlar sağlanmıştır. Behzâd, Ali Şir Nevai'nin portresini yapmış ve büyük hürmet görmeye başlamıştır. 1487 yılında da Horasan hükümdarı Hüseyin Baykara'nın Herat'taki kütüphanesine rehber olarak tayin edilmiştir. O dönemde şehirler medeniliklerini sahip oldukları kütüphane, kütüphanelerdeki kitap sayısı ve yetiştirdikleri ilim adamı ve sanatkârları örnek göstererek açıklarlardı. Behzâd da böyle bir ortamda yetişmiştir diyebiliriz.

"Timuroğulları saltanatı 1507'de Şeybaniler tarafından yıkılınca yine Herat'ta ve Şeybani Muhammed Han'ın nezdinde kaldı."[163] Safevî hükümdarı Şah İsmail, Şeybanileri yendikten sonra Behzâd, Tebriz'e gönderilmiş ve Safevî sarayının sernakkaşı olmuştur. Ayrıca Şah İsmail Behzâd'a ayrı bir önem vermiştir. Kaynaklarda Şah'ın Yavuz Selim ile savaşı sırasında da onu düşündüğünü rivayet etmektedirler. "1468'den 1506 yılına kadar Behzâd, Herat resim akademisinin başında bulundu."[164] Bu döneme Safevî rönesansı da denir. Resimlerde tabiat tasvirleri de görülmektedir. Behzâd, sadece Şah İsmail döneminde değil, Şah Tahmasp zamanında da hürmet görmüştür.

"Behzâd, Safevî minyatürüne Timur üslûp ve ideallerini (özelliklerini) taşımıştır. Behzâd, Sultan Hüseyin'in kütüphanesi için yapılan bir dizi minyatürlerin yapımında kendisine yardımcı olan pek çok minyatür

---

[162] Aydınov, N. "Behzâd Zamanasinin Miniatyura Maktabi, "Bir" Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi 5, Yesevi Yayıncılık, İstanbul, 1996, s.29.

[163] Yeni Türk Ansiklopedisi, Behzad Maddesi, 1. Cilt, Ötüken Yay., İst., 1985.

ustalarıyla da çalışmıştır. Bunların arasında Mirak Nakkaş, Abdürrezzak ve Kazım Ali zikredilebilirler. Bu sanatçılar 1480-95 arasında İslâm sanatının en güzel örnekleri arasında yer alan Nizami-Sadi, Mir Ali Şir Nevai el yazmalarının minyatürlerini yapmışlardır."[165]

"Dost Muhammed'in düşürdüğü bir tarihe göre, Behzâd 942 (1536/1537)'de vefat ederek, Tebrizli Hucendli şair Şeyh Kemal'in yanına defn edilmiştir. Diğer bir rivayete göre de, daha 1533/1534'te ölmüş bulunuyordu."[166] Yani ölüm tarihi kesin olarak bilinmemektedir.

"Haydar Mirza, Behzâd'ın sanatını üstadı olan Mirek'in sanatından daha az olgun, fakat daha zarif bulur. Bundan başka, aynı mertebede gösterdiği, fakat Behzâd'ın fırça kullanmada mahareti ve kompozisyonlarındaki kudreti bakımından, onu geçmekle beraber, incelikte ona erişemediğini söylediği Şah Muzaffer ile de mukayese eder. Babür, Behzâd'ın sanatındaki inceliğe hayran olmakla beraber, bilhassa sakallı yüzleri hayrete şayan derecede tersim ettiğini, fakat sakalsız yüzlerde o kadar muvaffak olamadığını ve alt çeneleri lüzûmundan fazla uzun gösterdiğini kaydeder. Yani Behzâd, ince fırçayı çok iyi kullanmaktadır. Bununla beraber Ali, Behzâd'ın muvaffakiyetini, bir dereceye kadar hâmilerinin nüfuzuna medyun olduğunu îma etmektedir.

"Behzâd şark ressamları arasında, küçücük harfleri ile ve resmin görünmez bir köşeciğine olsa dahi, eserlerine imza koyan ressamlardan biri olmuştur. İmzası bulunmadığı zaman bile, hattatlar eserin hatimesinde

---

[164] Kühnel, E. "Doğu İslâm Memleketlerinde Minyatür", Çev: Yetkin, S. K. Melahat Özgü, 1952, Ankara, s.29.

[165] Grube, E., "The World of Islâm", London, 1956, s.134.

ressamın ismini zikretmişlerdir." Böylece Behzâd şahsi olarak imza atmakla kişiliğini eserlerine yansıtma cesaretini de gösteren bir sanatkâr olarak; o zamana kadar eserlerine imza atmayan sanatkârlardan ayrılmaktadır. Bu sebeple başka bir dünya görüşünü de temsil eden bir sanatkârdır.

Behzâd'ın bugünlere gelen eserlerinin bir çoğu onun Herat şehrinde yaptıklarıdır. Gastron Migeon, Behzâd'da geleneksel kalıplardan kurtulmuş, formülleri ayıklanmış, güçlü, kendine has bir kişilik görüyor. Behzâd'ın 1528 tarihli Louvre Müzesi'ndeki boyanmamış, düz, gölgesiz bir yalın deseni İranlı'nın baş döndürücü ustalığını, çizgi sisteminin müzikal ritimlerini belirtir.

"Timur'un imparatorluğu zamanında Horasan'da milli bir sanat belirmeye başlamıştı. Bu milli akıma, "Şehname" gibi klasikleri resimleyen, Şeyh Cüneyd öncülük etmiştir. Onu, 1480-1507 yılları arasında, Herat'ta bir okul kuran Behzâd izlemiştir. Behzâd, resme tabii bir hava ve daha önce kullanılmayan bir renk anlayışı katmıştır. Bunlardan başka Sultan Muhammed ve dokuma desenleri yapan, Rida Abbasi'nin adları da anılabilir."[167] Behzâd'ın iyi bir müzehhip olduğunu yaptığı çalışmalardan anlayabiliriz.

"Behzâd'a izâfe edilen eserlerin başlıcaları şunlardır:

- Garret Zafernamesi (1467)
- Sadi'nin Bostan'ı, Dublin, Chester Beatty Library (1479 tarihli)
- Tahran Gülistan Müzesi'ndeki çift sayfa bir minyatür (1485-1490)

---

[166] İslâm Ansiklopedisi, "Behzâd Maddesi", s.606.

[167] Mahmud, S. F. "İslâm Tarihi", Varlık Yay., İstanbul, 1973, s.227.

- Sadi'nin Gülistan'ı, Cambridge, Mass-de Fogg Sanat Müzesinde (1486 tarihli. Eskiden Paris'te Rothschild koleksiyonunda bulunuyordu.)
- Sadi'nin Bûstân'ı, Kahire, Milli Kitaplığında (1488 tarihli)
- Nizami'nin Hamse'si, Londra, British Museum (Add: 25900)
- Nizami'nin Hamse'si, Londra, British Museum (Or. 6810), 1494-95 tarihli
- Emir Hüsrev Dehlevi'nin Divanı, Dublin, Chester Beatty Library.
- Ali Şîr Nevâî Divânı, Oxford, Bodleian Library, (Elliot 287, 408, 317, 339) 1485'te Sultan Bedi ez-Zaman Mirza için yapılmış.
- Hüseyin Baykara Divanı, Paris, Milli Kitaplık (suppl. turc. 993) 1485 tarihli
- Attar'ın Mantık el-Tayr'ının, New York Metropolitan Müzesinde bulunan minyatürlerinin bazı minyatürleri.

Bunlardan Behzâd tarafından yapıldığı en belirli eser Kahire Bustan'ıdır. Eserin 6 minyatüründen 4'ü Behzâd'ın imzasını taşımaktadır."[168]

2.2.2.2. Şah Kulu

Şah Kulu, Bağdatlıdır. Doğduğu tarih ve yeri hakkında bilgimiz yoktur. Yavuz Sultan Selim'in 1514 yılında Tebriz'e yaptığı sefer neticesinde, Amasya'ya sürgün gönderilmiştir. I. Selim'in tahta çıkmasından sonra İstanbul'a gelmiş, Kanuni Sultan Süleyman döneminde de saray nakkaşbaşısı olmuştur. "Penahî mahlası ile şiîrler yazdığını Âşık Çelebi'nin

---

[168] İnal, G. "Türk Minyatür Sanatı (Başlangıcından Osmanlılara Kadar)", Ankara, 1995, Atatürk Kültür Merkezi Yayını, s.143.

"Tezkere-i Şu'ara" adlı eserinden öğreniyoruz"[169].

"Kaynaklar Şah Kulu'nun beğenilmiş bir icadın sahibi olduğunu, onun için Osmanlı Sarayında özel atelye kurulduğunu, Sultan'ın O'na çok büyük miktarda paralar, ödüller ve armağanlar verdiğini, eski ve yeni ustaların başına getirdiğini, zaman zaman gidip, onu çalışırken seyrettiğini belirtirler"[170]. Şah Kulu'na Osmanlı Sarayında pek çok sanatçıya nasip olmayacak derecede ihtimam gösterilmiştir.

"XIII. yüzyılda Moğolların İran'a akınlarıyla yayılan fırça konturlarının esas alındığı bu resim geleneği Safevî Sarayı'nın bulunduğu Tebriz'den Osmanlı Sarayı'na taşıyan Şah Kulu, XVIII. yüzyıla ait Osmanlı kaynak eserlerinde belirtildiği gibi yaşadığı dönemde saz yazmıştır, yani saz resm etmiştir. Resmedilen saz'ın bir konu veya motif dünyası niteliğinde Osmanlı Sanatında yeni bir bezeme üslûbunu da yaratmış olduğunu, onun atıf imzalı eserleriyle, onun fırçasına yakıştırılan eserler bize göstermektedir"[171].

Menâkıb-ı Hünerveran'da Şah Kulu'nun Aga Mirak'ın talebesi olduğu belirtilmektedir. İran'dan Osmanlı Sarayına gelmiş ve 1520-1556 tarihleri arasında otuz altı sene nakışhaneye hizmet etmiştir. Osmanlı Sanatının klasik döneminde nakışhaneye küçümsenmeyecek derecede katkıları olmuştur. 1556'da vefat etmiştir. Çok kabiliyetli bir sanatkâr olduğu ve zamansız vefat ettiği o dönemin bazı şu'ara tezkirelerinde yer verilmiştir.

---

[169] Halil Edhem. "Elvah-ı Nakşiye Kolleksiyonu", Milliyet Yayınları, 1970, s. 28.

[170] Mahir, B. "Osmanlı Peri Resimleri", 9. Türk San. Kongresi, 2. Cilt, Ankara, 1995, s.425.

[171] Mahir, B. "Kanuni Döneminde Yaratılmış Yaygın Bezeme Üslûbu Saz Yolu", Türkiyemiz, 1988, s. 28.

"Tezhib sanatında da üstad olan Şah Kulu, Osmanlı sarayı nakkaşhanesinin başı olduktan sonra, bir çok öğrenci eğitmiş olmalıdır. Yetiştirdiği en değerli müzehhibin Kara Memi olduğu ve Halep'te çalışan bir sanatçı olan Tebrizli müzehhip Ali Can'ı da, Şah Kulu'nun eğittiği, Mustafa Ali tarafından kaydedilir."[172] Şah Kulu en çok ejder ve hayvan mücadeleleri resm etmiştir.

Şah Kulu'nun eserleri:

- Behram Mirza Albümü (Topkapı Sarayı Müzesi H.2154) en erken tarihli çalışmasıdır. Ejder resmi.
- Ejder resmi (New York Metropolitan Museum)
- Ejder ve zümrüdü anka kuşu mücadelesi resmi (Amerika'da Cleveland Museum of Art).
- Ejder başı resmi (1874'ten bu yana Viyana'da Österreichische Nationalbibliothek'de korunan III. Murad Albümü içinde).
- Ejder resmi-İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi'nde F.1426.
- Hayvan mücadeleleri resmi (Washington Freer Gallery of Art).
- Peri resmi (Washington Freer Gallery of Art).
- Hatâyî-yaprak çalışması-İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi, Şah Mahmud Nişaburi Murakkası.
- Yapraklar ve hatâyîler arasında çeşitli hayvan tasvirleri çalışması (New York Metropolitan Müzesi'nde).

1520-56 yılları arasında Osmanlı saray nakkaşhanesinde çalıştığı bilinen Şah Kulu'na atfedilen çalışmalar, gövdesinin ana çizgileri kalın hatla

---

[172] Mahir, B. "Saray Nakkaşhanesinin Ünlü Ressamı Şah Kulu ve Eserleri", Topkapı Sarayı Müzesi Yıllık 1, İstanbul, 1986, s.118.

belirlenmiş ejderler, kıvrılan ani dönüşlerle kırılan dallar, yumuşak dönüşler yapan, uzayan hançer biçimli yapraklar ve bunlar arasında açmış, tomurcuk halinde hatâyî demetleri, değerli bir kuyumcu eseri özeniyle desenlenmiş giysiler içinde peri resimleridir.

2.2.2.3. Şah Mahmud-ı Nişâburî (ölm. 1564)

"Hat sanatını, dayısı Abdi en Nişaburi'den ve 926 Hicri, 1519 Miladi yılında vefat eden ve "Hattatların Sultanı" diye bilinen Ali Meşhedi'den öğrendiği bilinmektedir.

Şah Mahmud Nişaburi, neshtalik hattında ün kazandığı gibi tezhibde de şöhret bulmuştur. Öyle ki Şah İsmail Safevî'nin nazarı dikkatini çekmiştir. Şah İsmail adı geçeni bu alanda diğerleri üzerine tercih ederek kendisine özel bir yer vermiştir. İsmail Safevî ile Sultan Selim arasında hicri 920, Miladi 1514 yılında vuku bulan savaşta, savaş sonucunun lehinde neticelenmeyeceğini anladıktan sonra Şah İsmail, saraydaki sanatkârlardan ikisinin akibeti ile ilgilenmiştir. Bunlardan biri hat, tezhib ve minyatürcülükte zirveye ulaşan Behzâd ile hattat ve tezhibci Şah Mahmud Nişaburi'dir. Bu iki sanatkârın Osmanlılar'ın eline geçmesinden korkan Şah İsmail, bir bodrumda gizlenmelerini emretmiştir. Osmanlılar Tebriz'i zabtedip, bilâhare bıraktıktan sonra Şah İsmail döner dönmez ilk araştırdığı Behzad'la Şah Nişaburi olmuştur. Şah M. Nişaburi daha sonra Tahmasb bin İsmail Safevî'nin katipliğini yapmış, bundan sonra da Meşhedirrıza'ya (Tuz Şehri) intikal etmiş 972 hicri ve 1564 Miladi yılında vefat edinceye kadar 20 sene burada

kalmıştır. Hattat Ali Meşhedi kabrinin yanına defnedilmiştir."[173]

Geride çok kıymetli eserler bırakmıştır. "İranlı Şair Nizami'nin Beş manzumesi Londra'da 1539-1543'te yazmış Tebriz'de Şah Tahmasp için) British Museum'dadır. İstanbul Kütüphanelerinin birinde nestalik hattıyla yazılmış nefis bir Kur'an-ı Kerim'i mevcuttur. 1538'de yazmıştır. İmam-ı Ali Zeynel Abdi bin El Hüseyin adına babası Şah Tahmasb kütüphanesine konmak üzere Şah Muhammed Bahadır Han'ın isteği üzerine kaleme almış, bilâhare bu nadide eseri Osmanlı padişahlarından III. Murat'a takdim etmiştir.

Hattat, Farisi şiîrleri ihtiva eden süslü ve tezhipli diğer bir eseri de şu şekilde imzalamıştır. Günahkâr ve zayıf kul Şah Mahmud Katib -Allah onun günahını ve ayıplarını kapatsın- bu eseri Saltanat diyarı olan Tebriz'de 951'de yazmıştır."[174]

2.2.3. Teknikler

Teknik, eserin hazırlanmasındaki araçları, yani eşyayı ifade eder. Bu araçlarla sanatkâr, eserini ortaya koyar. Aynı araçlarla sanatkârlar farklı eserler meydana getirebilir. "Hattatlar, kâğıdlara, yazacakları yazının değerine göre kıymet verirler. Bir sebep bulunmadıkça birinin yerinde diğerini kullanmak istemezler. Yazacakları yazının güzel olmasını, yazıyı kürsüsüne oturtmayı düşünürken; o kürsünün en lüzumlu malzemesi olan kâğıdı da bu bakımdan nazara alırlar. Hattâ bâzıları, bu hususta çok titiz

---

[173] Selman, İ. "Hattat ve Tezhibci Nişaburlu Şah Mahmud", Çev: Karabacak, Vakıflar Dergisi XII, Mars Matbaası, Ankara, 1978, s.331.

[174] Selman, İ., "a.g.e.", s.332.

davranırlar. İyi kâğıd bulamazlarsa, yazı yazmak istemezler."[175]

"Yazma eserlerde metinden önce gelen ve zahriye adı verilen baş sayfa, hatime diye adlandırılan son kısım, serlevha (başlık), Kuran-ı Kerim'in sure, fasıl gibi bölüm başlıkları, secde kenarları, sure, cüz ve hizib gülleri, ayetlerin vakfe ve durak adı verilen baş ve bitim noktaları, bazı değerli eserlerin yazı dışında kalan bütün kenarları, nadiren de arada bulunan boş tek sayfa tezhip alanlarını oluşturur."[176]

Zahriye sayfalarında bazen kitap ve müellif adı, bazen de meşhurların hükmü, sahibi olan kişi veya kişilerin isimleri (buna temellük kaydı denir), alındığı tarih ya da bir kaç beyitlik yazı ve mühürler bulunduğu gibi bazen de boş bırakılır.

Serlevha tezhibi özellikle Kur'an-ı Kerim'lerde metni içine alacak şekilde tam sayfa veya karşılıklı iki tam sayfa da olabilir. Kur'an'da umumiyetle surelerin başladığı sayfa kenarlarına bazen içi boş, bazen de surenin adı yazılı yuvarlak tezyinatlar yapıldı. Aldığı yere göre de bu tezhibler sure, cüz, hizib, aşr ve secde gülü adları verildi. Çok güzel ve zengin gül örnekleri değişik dönemlerde yapılan yazmalarda görülebilir. Ayrıca Kur'an ayetlerini ve bazı yazmalarda cümleleri ayırmak üzere, nokta işareti olarak küçük çiçekler, yıldızlar, motifler kullanıldı ki, bunlara durak veya vakfe denildi. Düzgün geometrik formdaki duraklara mücevher, altı köşelilere şeşhane, üç yapraklılara seberk, beş yapraklılara pençberk nokta dendi. Vakfe olarak, geçme ve helezoni motiflerde kullanılmıştır.

---

[175] Yazır M. B., "Medeniyet Aleminde Yazı ve İslâm Medeniyetinde Kalem Güzeli I-II", Neşre Haz.: Uğur Derman, Ayyıldız Mat., Ankara, 1981, s.157.

[176] Özen, M. E. Yazıda Gönül Çiçekleri, "Art Decor", Ocak 1998, s.78-79.

Müellifin eserini bitirirken yazdığı duaları, nüshanın yazıldığı tarihi, hattatın adını belirten yazıları kapsayan son sayfaya hatime sayfası veya ketebe sayfası denir.

"İslâm sanatında işçiliğin en büyük meziyeti, üslûba son derece ehemmiyet vermesidir. Her tekniğin kendisine mahsus bir şekil ve renk estetiği vardır."[177]

"Diyelim ki, sanat eseri vasfını taşıyan bir şiîr mecmuası hazırlanacak. Önce, şiîrler bizzat şairinden, eğer o hayatta değilse, bir başka nüshadan alınır ve yeniden yazması için hattata verilirdi. Bugün fabrikadan çıktığı gibi, üzerine hemen yazılabilen kağıtların bulunmadığı eski devirlerde, doğudan veya batıdan gelen, yahut burada yapılan ham kağıtlar, yazılmadan önce istenilen renge boyanır, sonra nişasta muhallebisi veya kestirilmiş yumurta akı gibi bir madde ile cilâlanır (ahar), nihayet bunları düzeltip parlatan "mühre" ile ezilip sıkılanır ve rahat yazılır bir hale getirilirdi. Bütün bu işleri kağıtçılar yapardı.

Eski kitapların yazılmasında kullanılan ve solmak nedir bilmeyen is mürekkebi, sarı (zırnık) mürekkebi, kırmızı (lâ'l) mürekkebi ve diğer renkli mürekkepler de, mürekkepçi esnafı tarafından hazırlanırdı.

Mürekkebi ve terbiye edilmiş kağıdı alan hattat, eserin metin kısmını, hat sanatının kaidelerine uyarak yazar. Yazma işi bitince, müzehhipler, ezilmiş altın ve toprak boyalar kullanarak, usulüne göre bunları tezhip eder, süslerler. Tezhip çalışmaları da bölünmüştür. Biri desen çizer, diğeri kalıp yapılmak üzere iğneler, bir başkası kağıda geçirip renklerini koyar.

---

[177] Kühnel, E. "a.g.e.", s.14.

Cedvelkeş ise yazının etrafına altın cedvel çeker, bunun iki kıyısını tahrirler. Eserin kabı, tezyini mahiyette olduğu için, müzehhiplerce hazırlanır. Zaten eskiden bu sanatkârlara aynı zamanda "mücellit" denilmekteydi. Eğer kitaba minyatür konulacaksa, bu da "nakkaş" veya "musavvir" denilen minyatürcülerin işidir. Kağıt oyma (Kaatıa) sayfalarını da "Kaatı"lar hazırlar."

Kısaca anlatıldığı üzere, yazma bir sanat eserinin meydana çıkışı pek çok kimsenin emek vermesini icap ettirmektedir"[178]

2.2.3.1. Tezhip Tekniği

"Yazma eserlerde, bilhassa hususi kütüphaneler için hazırlanan yazmalarda tezhibe çok ehemmiyet verilmiştir. Hattın yanında, onu süsleyen, ortaya çıkaran, kıymetini arttıran bu sanat, kitap sanatları içinde de ayrı bir önem taşımaktadır."[179] İncelediğimiz eserlerde tezhibe daha çok, halkâr ve tarralı tekniğine daha az yer verilmiştir.

Hattat tarafından aharlı kağıtlar üzerine yazılan eser (edebî, ilmî, tarih vs.) tamamlanınca, tezhib yapılmak üzere müzehhibe gönderilir. Öncelikle aşağıdaki işlemleri uygulamak zorundadır:

"- Bezenecek alanın sınırının belirlenmesi

- Dış sınırı belirledikten sonra paftalara ayırmak

---

[178] Derman, U. "Benzeri Olmayan Bir Sanat Albümü Gazneli Mahmud Mecmuası" Türkiyemiz, Ekim 1974, İst., sayı 14, s.17.

[179] Derman, F. Ç., "Yazma Eserlerde Tezhip Sanatı", Fırat Havzası Yazma Eserler Sempozyumu, Elazığ 1987, s.63.

• Kitabe açmak

- Desenin planının çizilmesi
- Motiflerin plan üzerindeki yerinin ve büyüklüğünün belirlenmesi
- Kanaviçelerin içinin motiflerle doldurulması
- Desenin demlenme (dinlenme) süresine bırakılması ve son düzeltmelerin yapılması
- İşleneceği yüzeye aktarılması."[180]

Desen çizilip hazır olunca, iğnelenerek kalıbı hazırlanır. İğnelenme işlemi şimşir denilen tahta parçası üzerinde yapılır. İğne dik olarak, aynı aralık ve sıkça olarak batırılır. Kalıptan istenildiği kadar nüsha sağlanabilir. İğneli kalıptan desenin geçirilmesi kömür tozu yardımı ile olur. Söğüt ağacından elde edilen ve tülbent içine konularak hazırlanmış, kömür tozu çıkını kalıp üzerinde gezdirilir. Kalıptan alta geçen desen kurşun kalemle çizilerek sabitleştirilir. Açık zeminde uygulanan bu işlem, koyu zeminde tebeşir tozu ile yapılır ve buna "silkeleme" adı verilir. Tezhip zemininin tebeşir sürülmüş bir çuha parçası ile yağı alınır ve boyama işlemine geçilir. Yağı alınmamış bir kağıt boyayı tutmaz, damlacıklar halinde toplanmasına sebep olur.

Tezhipte ilk iş, altını, desende nerede kullanılacaksa sürmektir. Önce sarı boyadan farksız görünen altın, zermühre denilen sert ve cilalı bir taşın (genellikle agat, akik vb.) üzerinde gezdirilmesiyle ortaya çıkarılır. Öncelikle altının sürülmesindeki sebep, kağıd üzerine daha önce sürülmüş bir boya varsa mühreleme esnasında bozulacağındandır. Sarı, kırmızı ve yeşil altın

---

[180] Birol, İ. A.; "Türk Tezyini Sanatlarında Desen Tasarımı, Çizim Tekniği ve Çeşitleri, 16. yy. Işığında", Basıma hazır.

T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
DOKÜMANTASYON MERKEZİ

birlikte kullanılarak desenin zenginleşmesi ve güzelleşmesi sağlanır.

Boya altından önce sürüldüğünde, parlatma sırasında boyalara deyen mühre dökülmelere ve çizilmelere sebep olur. Zemine sürülen altın umumiyetle mat parlatılır. "Bu tarz parlatma esnasında zermühre, altının üstüne çıplak olarak sürülmez, saman (karamela) kağıdı denilen ince, parlak bir kağıd araya konur. Farklı parlatma ve farklı renkte altın kullanılarak yapılan tezhibin değeri ve güzelliği arttırılır."[181] Altının az veya çok kullanımı sipariş edenin maddi imkânına veya verilecek kimseye bağlıdır. Motiflerinde renklendirilmesinden sonra tezhibin en göz yoran ve fırça hakimiyetinin sergilendiği tahrirleme işlemine geçilir. En zor ve en dikkat isteyen husustur. Altından sonra en çok kullanılan ikinci renk laciverttir. Laciverd, asırlara göre farklı tonlar göstermektedir. İran eserlerinde binyediyüzlü yıllarda lacivert rengin daha parlak olduğu gözlenir. Klasik dönemin (1500-1600) olgun rengi kaybolmuştur. Lacivertin yanında yardımcı renkler de zeminlerde kullanılmıştır.

Renklendirme işleminin ardından tığlar yapılır ve tezhib tamamlanır. Tezhiblenen sayfalar toplanarak en son mücellite gönderilir ve eserlerin hususiyetine göre uygun bir cilt yapılır.

2.2.3.2. Halkâr Tekniği

Halkârî tezyînat, Türk ve İslâm dünyasının ince zevkiyle hazırlanmış el yazmalarında, hattın, tezhîbin veya minyatürün kenarına yakışır, çok sade, mütenevvi ve güzel bir nakıştır. Tezyînatımızın en parlak ve câzip kolu

---

[181] Derman, F. Ç. "a.g.e.", s.64.

sayılabilecek olan Halkârî, Arapça-Farsça iki kelimenin birleşiminden doğmuş bir sanat terimidir ve "altınla işlenmiş iş" manâsını taşır; ancak, Halkârî ıstılah olarak, altınla işlenmiş her tezyînat için geçerli değildir.

Bu terim tezhîbin sadece bir nev'i için kullanılmış, Türkçe'de Halkâr, hatta Avam dilinde Helkâr-Herkâr şeklinde de söylenilmiştir.[182]

"Varak altının ezilip jelatin eriyiğiyle karıştırılması ile hazırlanan zernürekkebin yoğunluğunun dereceli olarak kullanılması sonucunda elde edilen gölgeli tezyînata halkârî adı verilir."[183]

Halkârî Türk ve İslâm dünyasının en büyük ve ince zevklerine bugünün ve dünün birer misali olan tezhibin nisbeten kolay yapılan cazip bir şeklidir.

"Tamamen çinî (kâşî) nakışlarına uymaz, daha çok Orta Asya, Hıtay ve Çin'de yapılan ve tabiattan alınmış misallerle üslûplanmış bir tersim tarzı gösterir ve tezhîbin ve çininin de esasını teşkil eder.

Tezyînî san'atların daha Orta Asya'dan İran sahasına ve Mezopotamya'ya inmeden ve dünyanın islâm kültürü ile yükseldikleri yerlere gelmeden evvel halkârın esasları ile dolu tabiî nakışlara tesadüf ediyoruz"[184].

"Halkârî gölgelendirme işlemine göre ikiye ayrılır:

1. Jelâtin eriğiyle sulandırılmış olarak fırçaya kâfi miktarda alınan

---

[182] Derman, F. Ç., "Tezyînatımızda Halkârî", Mozaik Dergisi. Ocak 1996, s.35.

[183] İslâm Ansiklopedisi, Halkârî Maddesi, 15. Cilt, İstanbul, 1997, s.365.

altın, yaprak uçlarına doğru sürülmesiyle altın zerrelerinin ağırlığı uçlarda toplanarak farklı tonlar elde edilir. Motiflerin iç kısmından uç noktasına doğru fırça sürülürken, yavaş yavaş altın zerrelerinin kesafeti arttırılır. En uç kısımlar en koyu altının bulunduğu yerlerdir. Altının sulandırılma miktarı ve sürülüşü, el mahareti ve fırça tecrübesi isteyen bir iştir. Uzun zaman içinde meleke kazanılan, sonradan tashih kabul etmeyen bir çalışma şeklidir. Verilen gölgenin derecesini desenin her tarafında aynı kesafette korumak, bu işin görünmeyen en çetin tarafıdır. Sulu altın ile işlenen ve sadece Halkârî ismiyle anılan bu tarz, en ziyade rastlanan nev'idir.

2. Gölgelendirmenin fırça taramakla gerçekleştirildiği ikinci tarz, Tarama (veya taramalı) Halkârî, yahut da Perdahtlı Halkârî olarak adlandırılır. Bunun yapılış tarzı da, yaprak uçlarına damla halinde bırakılan koyaca altının -ince fırça yardımıyla taranarak- yaprağın diğer kısımlarına dağıtılmasıyla olur. Altın zerrelerinin bu dağılımı eşit olmadan uçtan uzaklaştıkça azaltılarak yapılır. Uzun emek gerektiren bu tarz daha yorucudur. Motiflerin her parçası için aynı işlem tekrarlanarak neticeye varılır. Tarama sonunda fırça izlerinin belli olmamasına dikkat edilir"[185].

Halkârî, altın ile yapılan bu gölgelendirme tarzından ayrı, değişik inkişaflar göstermiştir. Sadece altın ile tezyîn edilmemiştir. Halkârî'nin daha değişik, farklı olabilmesi için çeşitli türde altınlar da (sarı, yeşil, kırmızı) kullanılmıştır.

---

[184] Ünver, S. "Türk Tezyînatında Halkârîye Dair", Arkitekt Neşriyatından No:2. İstanbul, 1939, s.4.

[185] Derman, F. Ç., "a.g.e.", s.37

Gölgelendirme yeşil, tahrirler kırmızı, bazen de tahrirler yeşil, gölgelendirme sarı olabilir. Bu çeşitleri artırmak da mümkündür. Altının değişik kısımlarının mühürlenmesi neticesinde de farklı parlaklıklar sağlanabilmektedir. Halkâr, çeşitleri son derece fazladır. "Halkârî çeşitleri arasında boya kullanmadan sadece altın ile yapılanlardan başka, Tahrirli Halkârî, Zerşikâf denilen renkli Halkârî , Foyalı Halkârî ve Motif Zemini Boyalı Halkârî vardır."[186]

"Tahrirli Halkârî, bilhassa açık renk zemine işlenen Halkârî'de desenin daha iyi görünmesini temin için uygulanır. Çoğunlukla siyah renkle yapılan tahrirleme, altın tahrir ile birlikte uygulanırsa, fırça nüansı altınla verildiği için siyah, dış kısma nüanssız olarak çekilir. Motif, eğer sadece siyah renkle tahrirlenecekse, nüans verilerek işlenir.

Gölgelendirme ve tahrirleme safhasında altınla birlikte bir veya birkaç renk de kullanılırsa buna Zerşikâf=Renkli Halkârî denilir.

Foyalı Halkârî, yarı şeffaf olan lâ'l mürekkebiyle yapılır. Altınlama işleminden sonra, motiflerin sadece uç tarafında altının kesif bulunduğu kısımlara fırçayla lâ'l mürekkebi sürülür.

Motif zemini boyalı Halkârî ise, desen iki defa silkelendiğinden iki kat zamana ihtiyaç vardır. İlk silkelemede motiflerin içi tamamen boyanır".[187]

Safevî dönemi el yazmalarında en çok görülen Halkârî tarzı gölgelendirmedir. Motifler ince, güzel bir şekilde tahrirlenmiştir. Sanatkârların da bu tarzı ziyadesiyle severek yaptıkları söylenebilir.

---

[186] İslâm Ansiklopedisi, a.g.madde, s.366.

Halkârî tezyînatında her çeşit çiçek motiflerini görebilmemiz mümkündür. Hatâyî grubu uygulanışta ilk sırayı almaktadır. "Bu sanatta pek çok çiçek motifleri kullanıldığından; Doğu resim sanatının tabiata en yakın cinsi addolunabilir."[188]Yıldız çiçeği, lâle, gül goncası, sünbül, nergis, asma yaprağı v.s. yanında rûmî, bulut ve özellikle hayvan motiflerine bolca rastlanır. "Daha ziyade Herat ve İran (bilhassa Safevî devri) Halkârî örneklerinde hem efsanevi hayvan motifleri (Simûrg, Ejder, Chilin) hem de tabiattaki hayvanların üslûplaştırılmış örnekleri (aslan, tavşan, ceylan, leylek...) bol miktarda yer almaktadır.

Bu grup motiflerin Halkârî 'de özellikle tarama ile gölgelendirildiği tespit edilmiştir."[189]

2.2.3.3. Tarrah Tekniği

"İslâm kitap sanatında mürekkep ve fırça ile, boyasız veya çok az boya kullanılarak yapılan, desen tarzında, fırça darbelerinin esası oluşturduğu tasvîrlere, bazı kaynak kitaplar ve yayınlarda resm veya tarh, bunları yapan sanatkârlara da ressam ya da tarrah denildiği anlaşılıyor."[190] Safevî dönemi el yazmalarında da tezhible birlikte kullanıldığı da görülmektedir. O dönemde yapılmış resimlerde daha çok tek figür resimleri önem kazanmış olmasına rağmen doğa tasvirleri de mevcuttur.

---

187 Derman, F. Ç.; "a.g.e.", s.38.

188 Sertoğlu, M., "Osmanlı Tarih Lügatı", Enderun Kitabevi, İstanbul 1986

189 Derman, F. Ç. "a.g.e.", s.39.

190 Mahir, B. "İslâm'da Resim Sözcüğünün Belirlediği Tasvir Geleneği", Sanat Tarihinde Doğu'dan Batı'ya Önsal Yücel Anısına Sempozyum Bildirileri, Sandoz Kültür Yay.: 11, 1989, s.59.

"XVI. yy.'ın ikinci yarısında Safevîlerde, özellikle Şah Abbas devrinde (1582-1629) minyatürlü yazmaların hazırlanışının gerilemeye başladığı ve daha çok tek yaprak halinde minyatür ve resimlerin önem kazandığı bilinmektedir. Kazvin ve Isfahan'da dönemin modasına uygun imzalı ve tarihli resimler yapılmıştır. Bu çalışmaları meydana getiren ressamlar arasında Muhammedî ve Şeyh Muhammed önde gelen isimlerdendir. XVII. ve XVIII. yüzyıllarda Safevî resminin son parlak dönemini yaşadığı Isfahan Okulu'nda (1598-1722), yine çok sayıda tek ve grup portreleri niteliğinde imzalı ve tarihli resimler yapılmış, resim geleneği İran'da XVIII. yy.'ın başlarına değin sürdürülmüştür. Isfahan Okulu'nda ressamlarının en ünlüleri Mirza Muhammed el Hüseynî, Muhammed Muhsin, Aka Rıza ya da Rıza-î Abbasî ve Muîn Musavvir'dir."[191]

Ayrıca Gelibolulu Mustafa Ali'nin yazdığı Menâkıb-ı Hünerveran adlı eserin beşinci bölümünde boyasız çalışmalar yapanlara da tarrah veya ressam demektedir. Eserinde tarrah diye tanımladığı sanatkârlar Tebrizli Ağa Mirek, Iraklı Kasım, Tebrizli Kemâl musavvir, Tebrizli Mirza Ali, Şaban, Sultan İbrahim Mirza ve Mani'dir. "Yine bunun gibi, Îranlı yazar Kadı Ahmed'in 1606 tarihli risalesinde de, Aka Mirek ve Abu'l Ma'sum. Mirza'nın tarrahlıkta, yani sanatsal desen çizmede üstlerine olmadığı kaydedilir"[192].

---

[191] Mahir, B. "a.g.e.", s.61.

[192] Mahir, B. "a.g.e.", s. 59.

3. SAFEVÎ DÖNEMİ ESERLERİNİN İNCELENMESİ

Bu bölümde "incelenen eserler, sayfa düzenleri, cetveller, biçimler, kompozisyon düzenleri motifler, hayvansal çıkışlı motifler, kenar suları, renkler ve tığlar" ele alınacaktır.

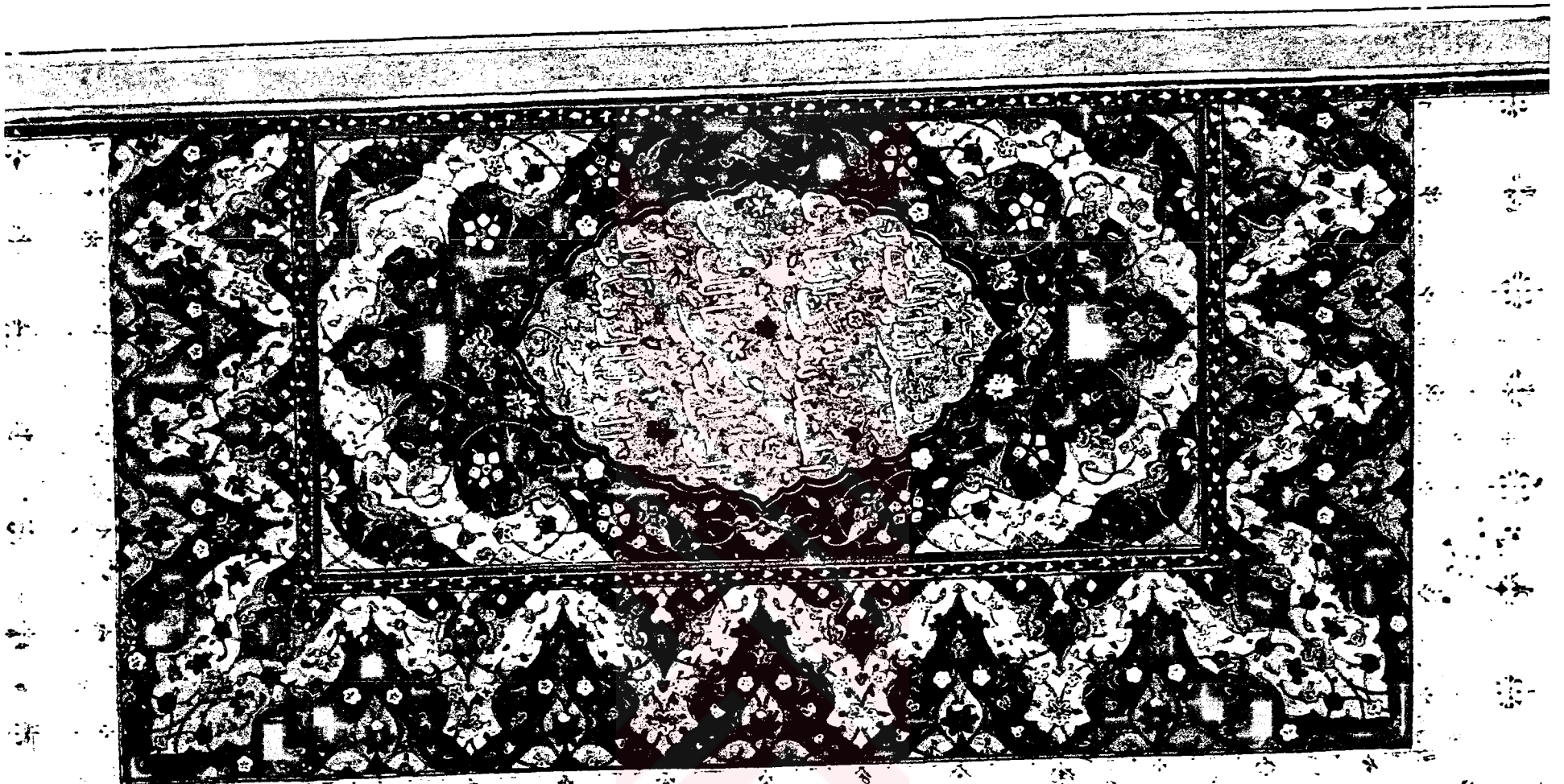
3.1. İncelenen Eserler

Önce incelediğimiz eserlerin fotoğrafları verilecek, daha sonra da o esere ait bilgiler sunulacaktır.

قال الله سبحانه وتعالى
قل لئن اجتمعت الانس
والجن على ان يأتوا

3.1.1. Kur'an-ı Kerim (A.Y. 6686)

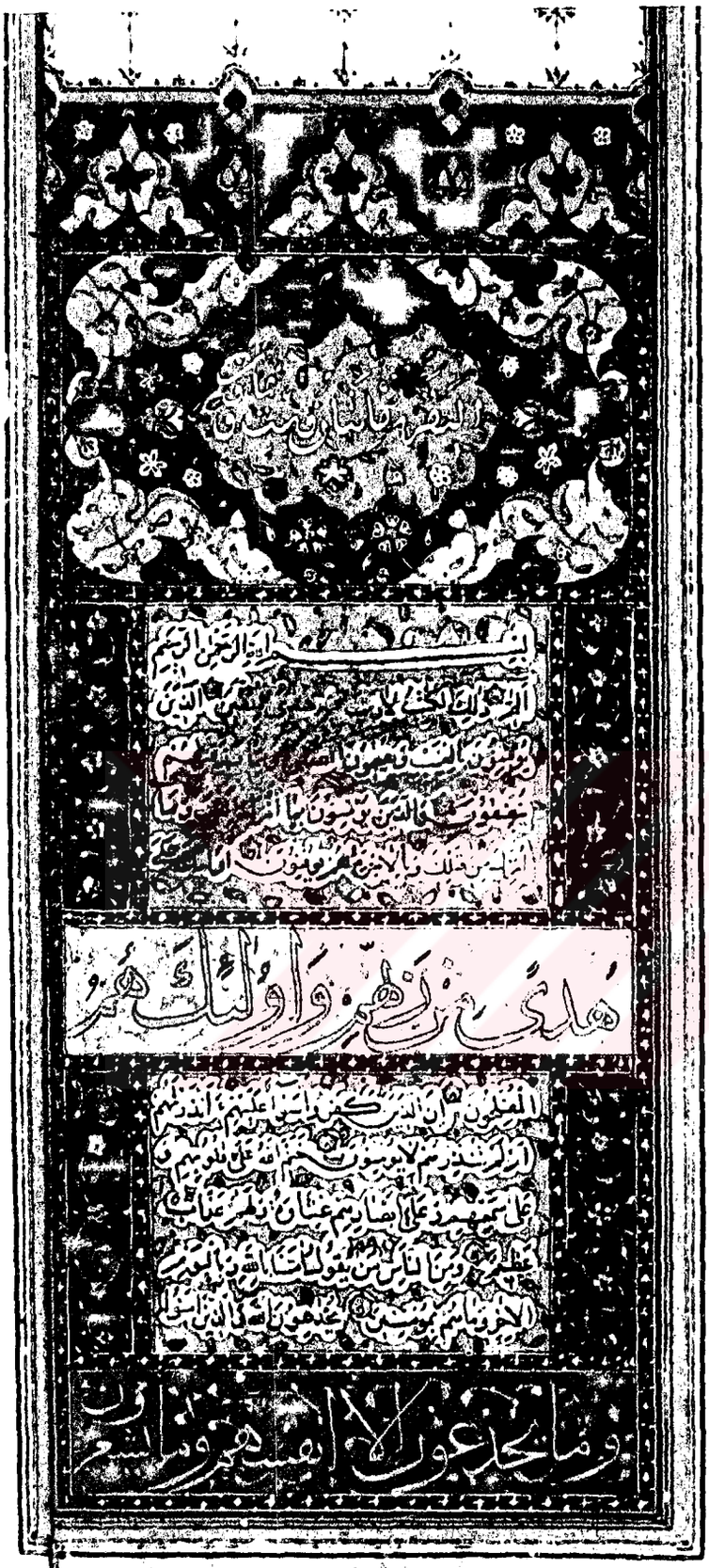
Kitabın Adı	:	A.6686 Kur'an-ı Kerim
İstinsah Tarihi	:	-
Hattatı	:	-
Hattın nev'i		Nesih-sülüs
Kitab ebadı		19,5 cm x 13 cm
Varak: satır		383; 3 satır sülüs ile 10 satır nesih
Zahriye Özellikleri		
Kitapta bulunduğu yer		16-2a
Daire çapı		6,4 cm
Tezhip genişliği		1,9 cm
Tığ boyu		1,6 cm x 2,1 cm



A.Y. 6686

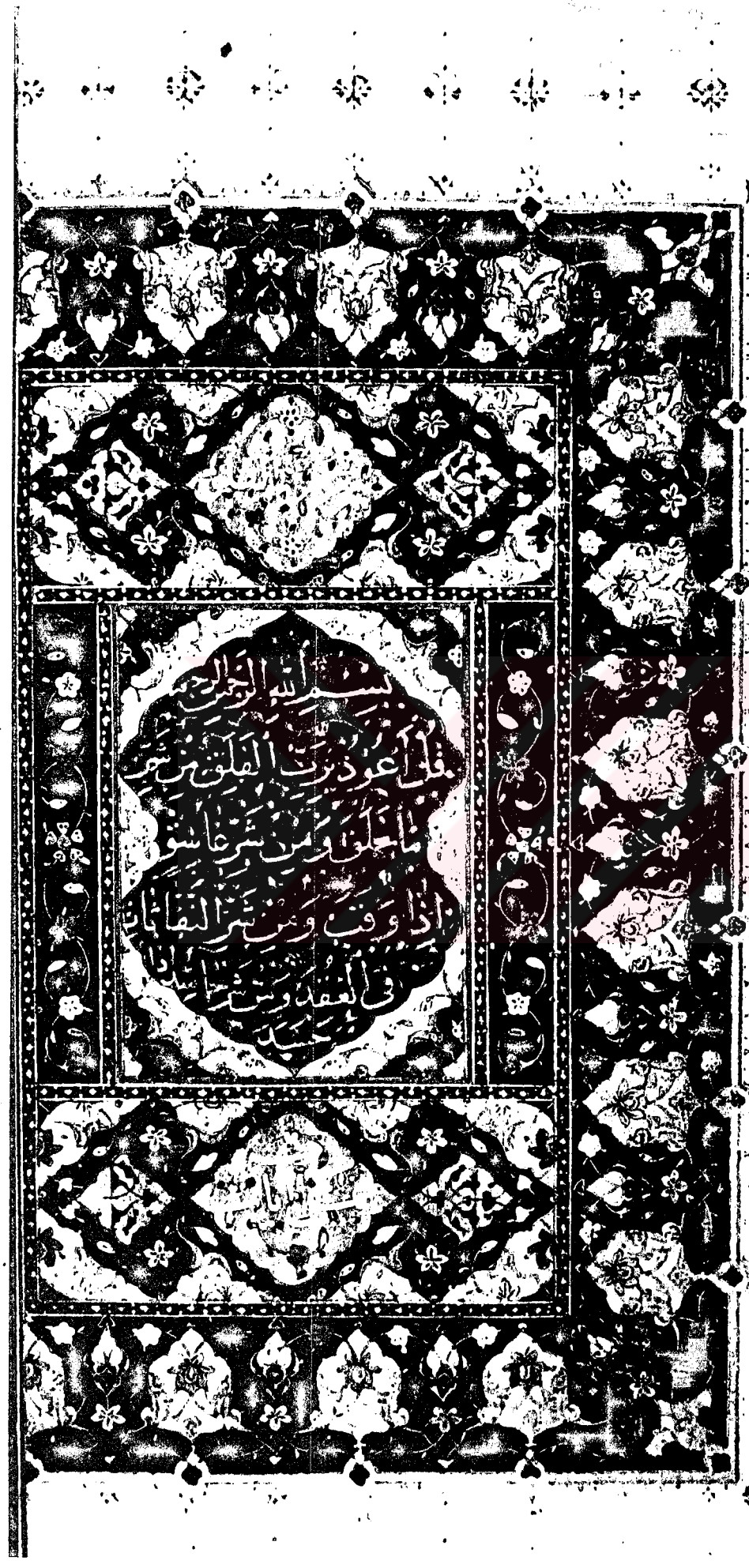
Serlevha Özellikleri

Kitapta bulunduğu yer	2b, 3a
Yazı sahası tezhip ölçüsü	5,2 cm x 10,5 cm
Dış pervaz desen genişliği	2,2 cm
Tığ boyu	1,5 cm x 2 cm



A.Y. 6686

Kitapta bulunduğu yer	4a
Yazı sahası ölçüsü	4 cm x 7,5 cm
	1,2 cm x 5, 7 cm
Koltuk ölçüsü	7 mm x 3 cm
	7 mm x 2,3 cm
Dikdörtgen tezhib ölçüsü	3,3 cm x 5,7 cm
Dış tezhib ölçüsü	1,7 cm x 6 cm
Tığ boyu	1,2 cm x 1,4 cm
Hizip gülü çapı ve boyu	1,6 cm ; 5,6 cm


بسم الله الرحمن الرحيم
قل أعوذ برب الفلق من شر
ما خلق ومن شر غاسق
إذا وقب ومن شر النفاثات
في العقد ومن شر حاسد
إذا حسد

A.Y. 6686

Kitapta bulunduğu yer	280a
Yazı sahası ölçüsü	4,5 cm x 5,55 cm
Koltuk ölçüsü	8 mm x 5,7 cm
Dikdörtgen tezhib ölçüsü	2,3 cm x 6,2 cm
Dış tezhib ölçüsü	6,6 cm x 11,2 cm
Dış tezhib genişliği	2 cm
Tığ boyu	2 cm x 2,3 cm

الدعاء يتلى بعد ختم القرآن

اللهم نفعنا ورفعنا بالآيات والذكر الحكيم
تقبل منا إنك أنت السميع العليم اللهم اجعل
القرآن لنا في الدنيا قرينا وفي القبر مونسا وفي
القيمة شافعا وعلى الصراط نورا وفي الجنة رفيقا
ومن النار سترا وحجابا وعلى الخيرات كلها دليلا و

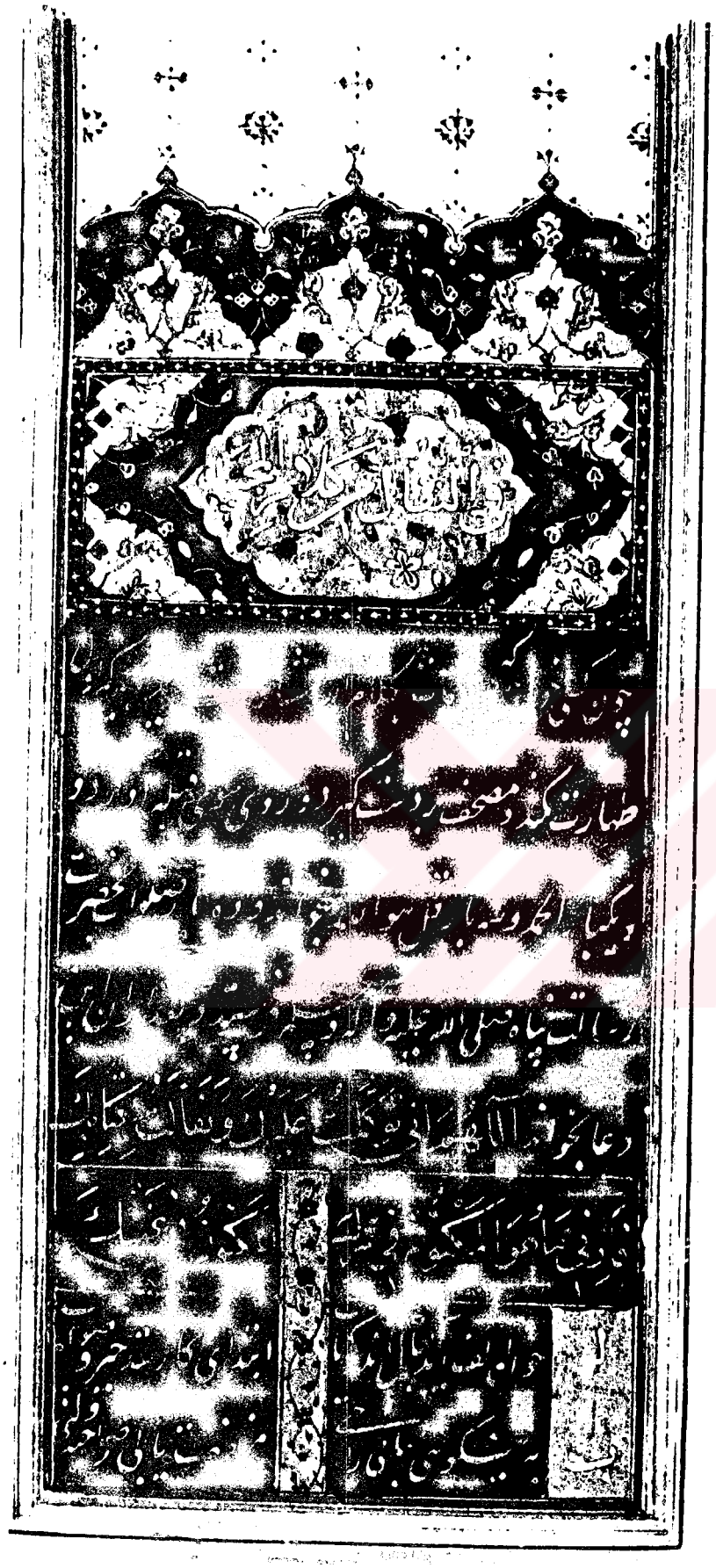
إماما اللهم اجعلنا حاملين القرآن

عاملين بالقرآن مداومين بدراسة القرآن
اللهم اهدنا بالقرآن وسددنا بالقرآن و
شرفنا بالقرآن عززنا بالقرآن عافنا بعظمة
القرآن واعف عنا ببركة القرآن وهون
علينا سكرات الموت بكمال القرآن ثقل

موازيننا بقراءة القرآن واحشرنا

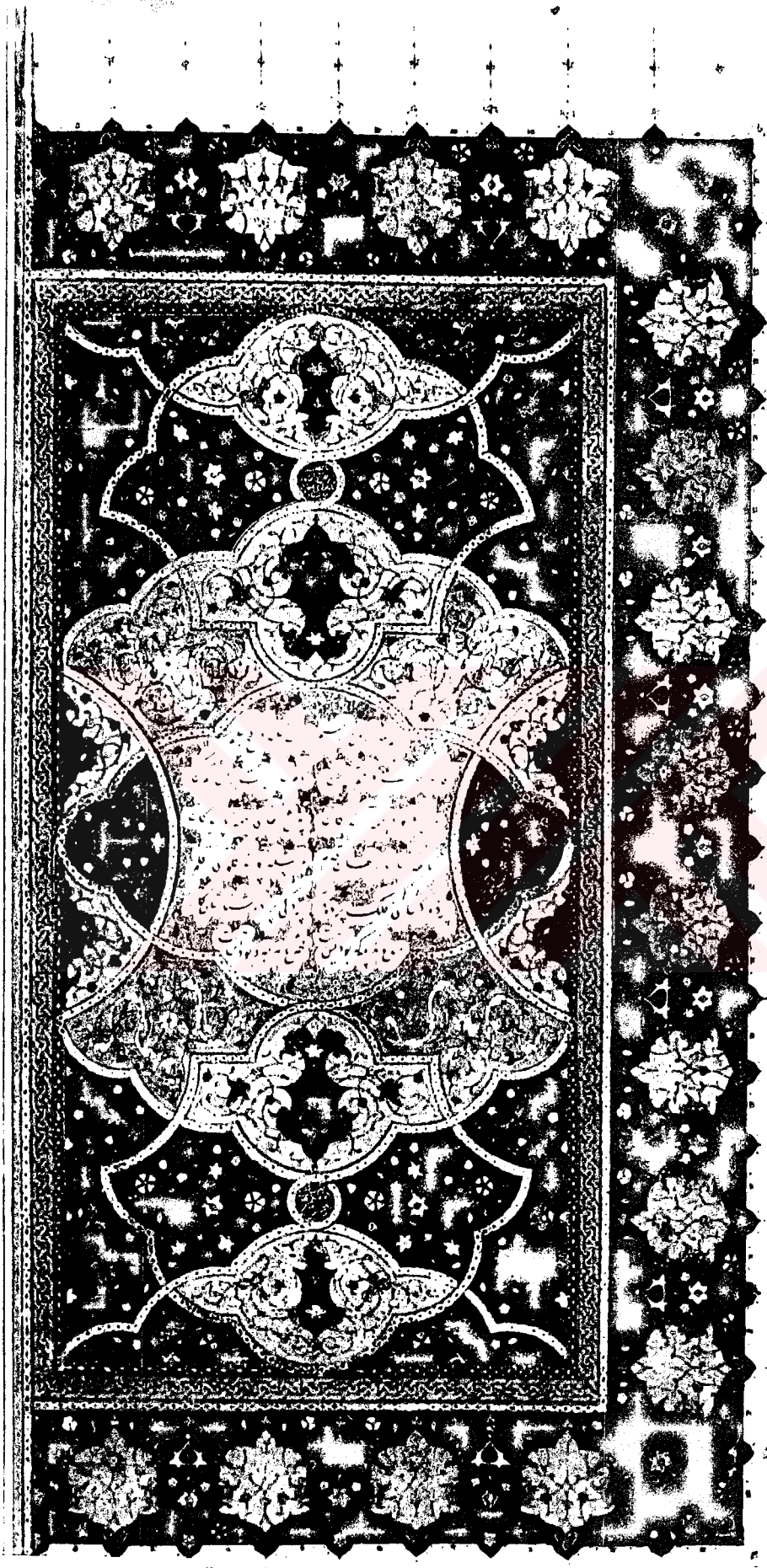
A.Y. 6686

Kitapta bulunduğu yer	281a
Yazı sahası ölçüsü	3,9 cm x 9,7 cm
	1,6 cm x 6,9 cm
Koltuk ölçüsü	9 mm x 2,6 cm
Dikdörtgen tezhib ölçüsü	2,2 cm x 5,7 cm
Dış tezhib ölçüsü	1,7 cm x 6,2 cm
Tığ boyu	1,9 cm



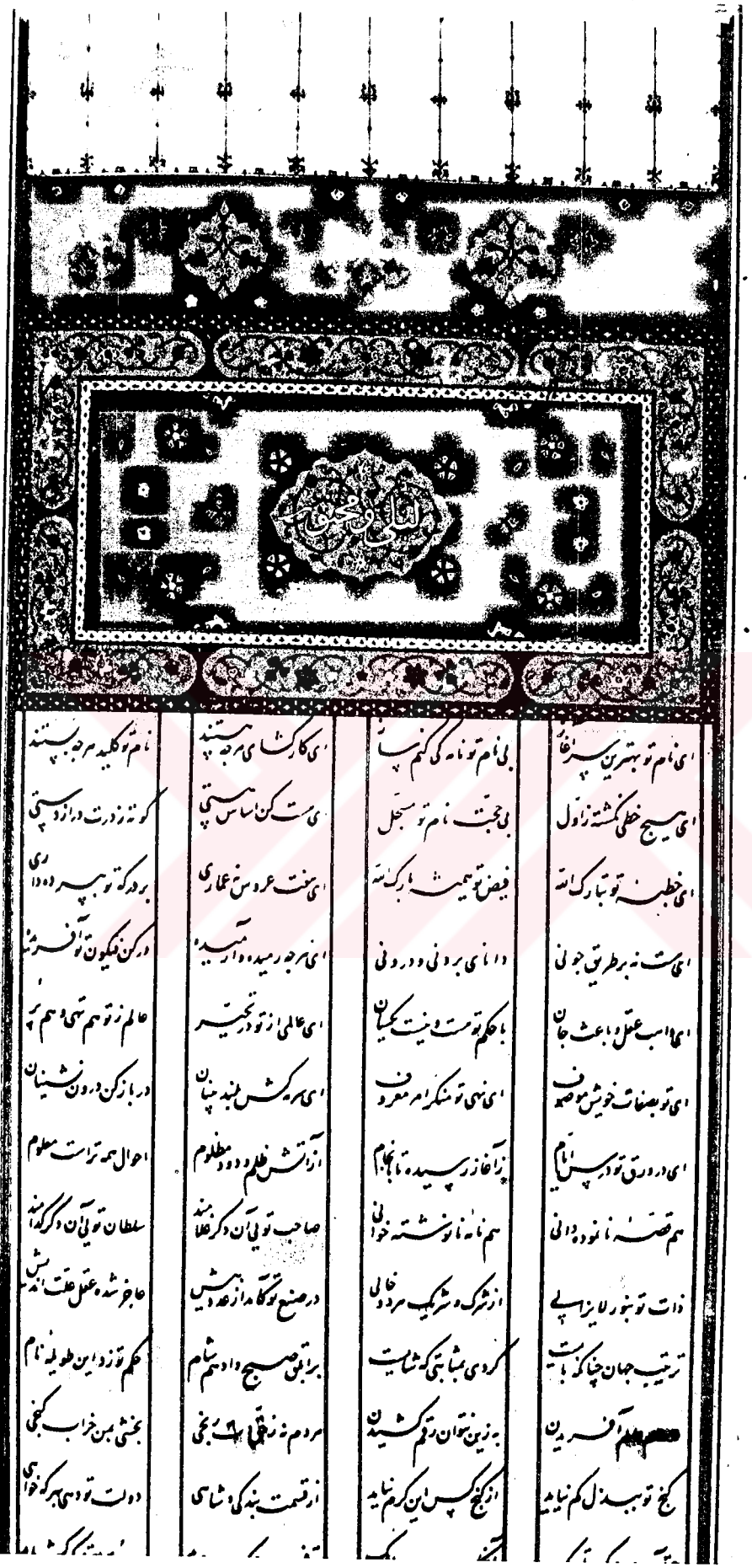
A.Y. 6686

Kitapta bulunduğu yer	282a
Yazı sahası ölçüsü	6,2 cm x 9,3 cm
Dikdörtgen tezhib ölçüsü	2,4 cm x 5,8 cm
Dış tezhib ölçüsü	2 cm x 1,2 cm x 6,2 cm
Tığ boyu	1,5 cm x 1,9 cm



3.1.2. Hamse (F.Y. 1309)

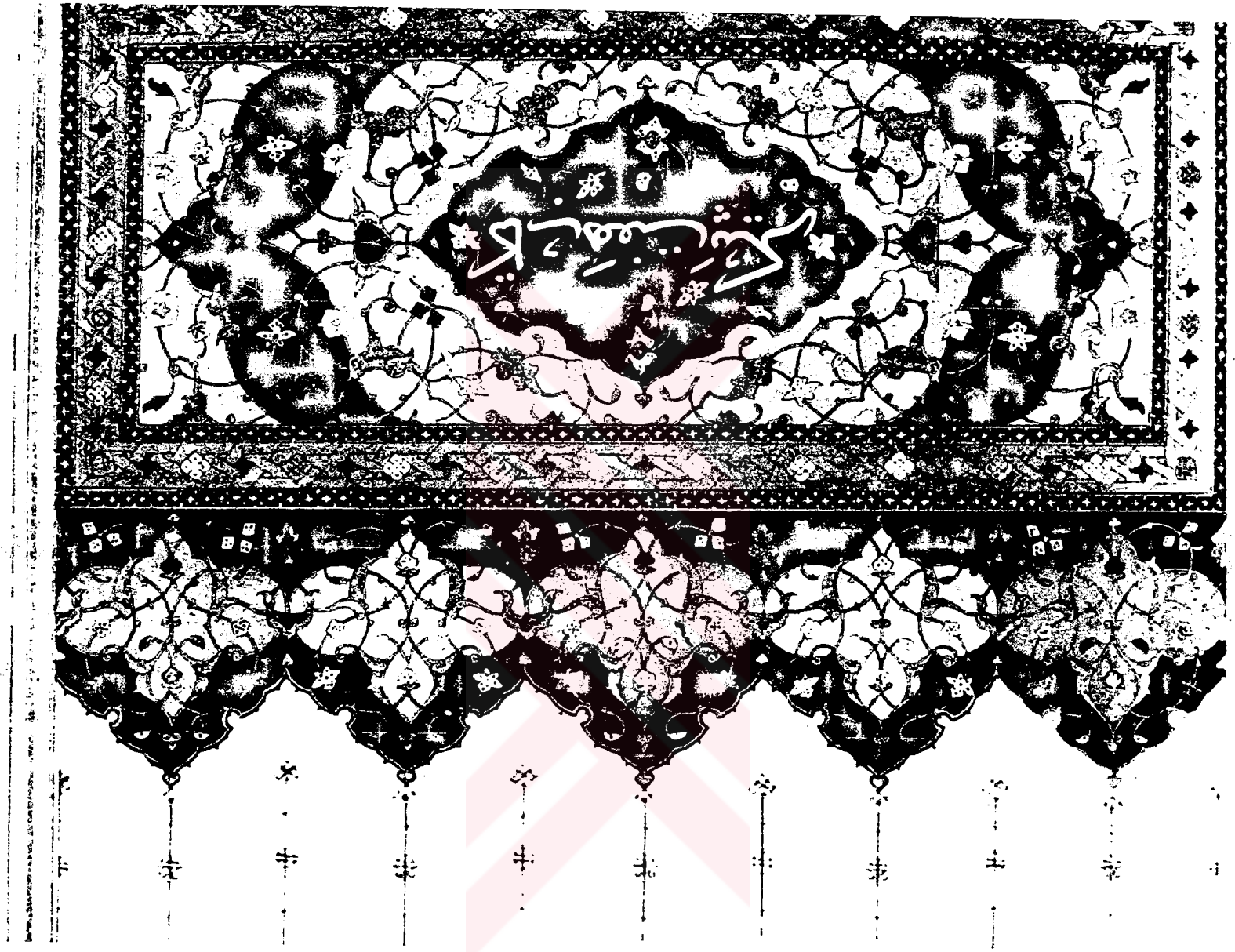
Kitabın adı	F.Y. 1309 Hamse
Müellifi	Nizami
İstinsah tarihi	H. 923 ramazan
Hattatı	Yâr Muhammed Horavi
Hattın nev'i	Nesta'lik
Kitab ebadı	18,8 x 31,3 (9,8 x 18,2) cm
Varak; satır	408; 19
Serlevha Özellikleri	
Kitapta bulunduğu yer	2b; 3a
İç tezhib ölçüsü	8,3 cm x 17,2 cm
Ara pervaz ölçüsü	4 mm
Dış tezhib genişliği	2,2 cm
Tığ boyu	1,6 cm



ای نام تو بهترین سرآغاز / بی نام تو نامه کی کنم ساز
ای کارگشای هرچه هستند / نام تو کلید هرچه بستند
ای هیچ خطی نگشته ز اول / بی حجت نام تو مسجل
ای هست کن اساس هستی / کوته ز درت دراز دستی
ای خطبه تو تبارک الله / فیض تو همیشه بارک الله
ای هفت عروس نه عماری / بر درگه تو بپرده داری
ای هست نه بر طریق چونی / دانای برونی و درونی
ای هرچه رمیده و آرمیده / در کن فیکون تو آفریده
ای واهب عقل و باعث جان / با حکم تو هست و نیست یکسان
ای عالمی از تو در تحیر / عالم ز تو هم تهی و هم پر
ای تو بصفات خویش موصوف / ای نهی تو منکر امر معروف
ای سرمه کش بلند بینان / در باز کن درون نشینان
ای در ورق تو درس ایام / ز آغاز رسیده تا بانجام
از آتش ظلم و دود مظلوم / احوال همه تراست معلوم
هم قصه نانموده دانی / هم نامه نانوشته خوانی
صاحب تویی آن دگر غلامند / سلطان تویی آن دگر گدامند
ذات تو بنور لایزالی / از شرک و شریک هر دو خالی
در صنع تو کامد از عدد بیش / عاجز شده عقل علت اندیش
ترتیب جهان چنانکه بایست / کردی بمثابتی که شایست
بر ابلق صبح داد هم شام / حکم تو زد این طویله نام
[illegible] آفریدن / به زین نتوان رقم کشیدن
هر دم نه ز حق [illegible] رنجی / بخشی بمن خراب گنجی
گنج تو ببذل کم نیاید / از گنج کس این کرم نیاید
از قسمت بندگی و شاهی / دولت تو دهی بهر که خواهی

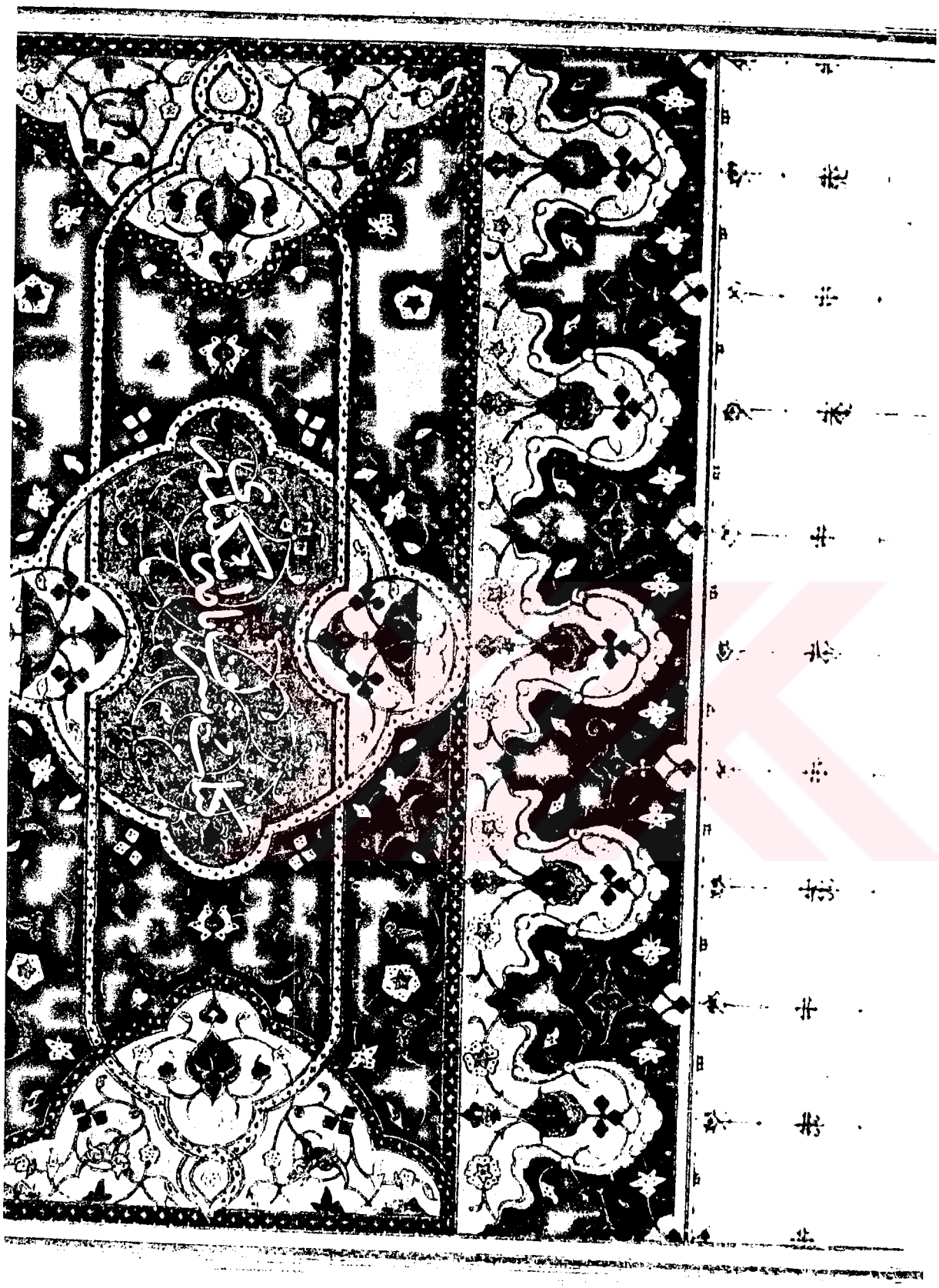
F.Y. 1309

Kitapta bulunduğu yer	126a
Yazı sahası ölçüsü	9,7 cm x 12,5 cm
Dikdörtgen tezhib ölçüsü	3,3 cm x 7,7 cm
Pervaz ölçüsü	7 mm
Dış tezhib ölçüsü	1,9 cm x 9,8 cm
Tığ boyu	2,3 cm



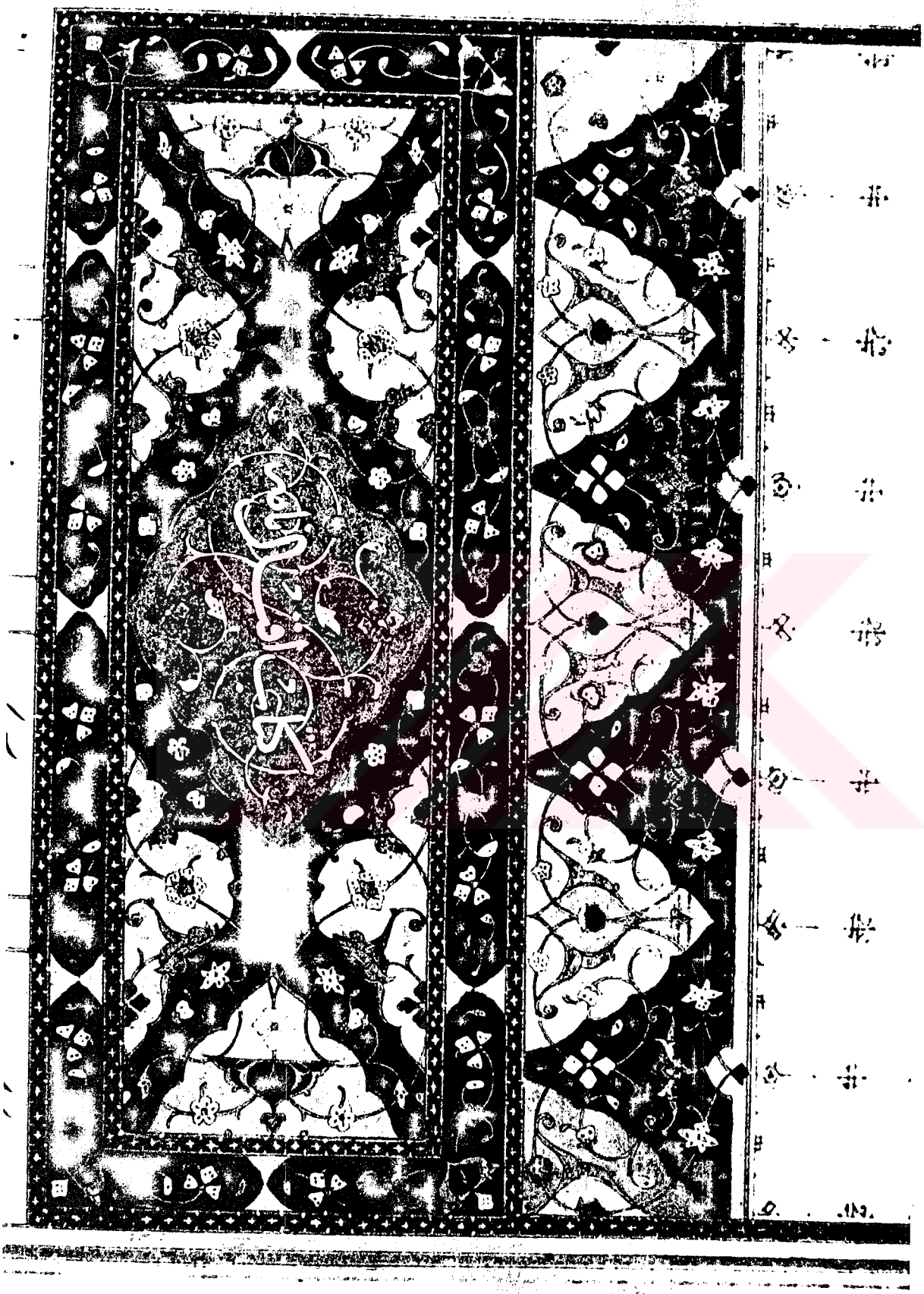
F.Y. 1309

Kitapta bulunduğu yer	191a
Yazı sahası ölçüsü	9,7 cm x 12,5 cm
Dikdörtgen tezhib ölçüsü	3,1 cm x 8,4 cm
Pervaz ölçüsü	4 mm
Dış tezhib ölçüsü	2,3 cm x 9,7 cm
Tığ boyu	1,3 cm x 1,6 cm



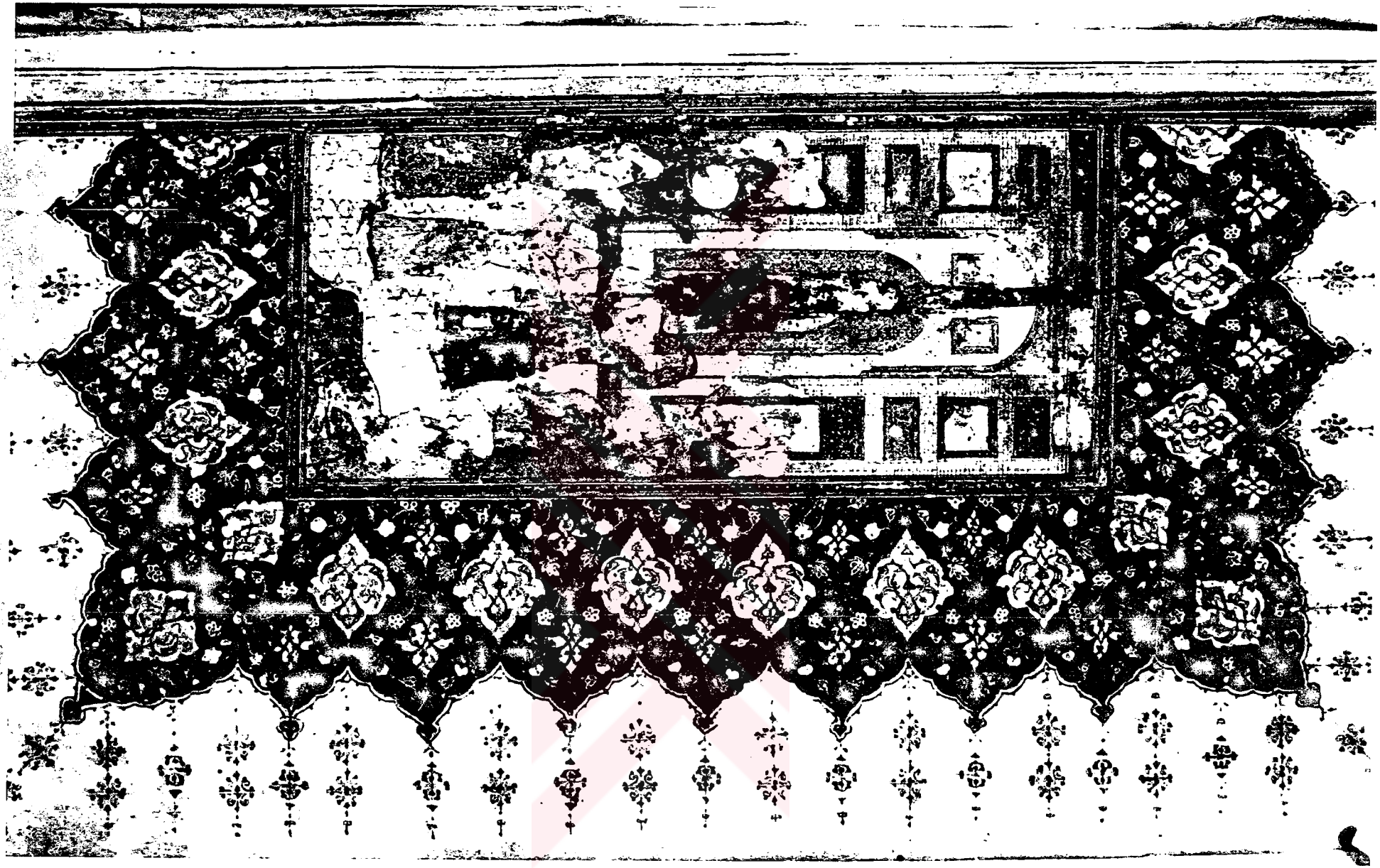
F.Y. 1309

Kitapta bulunduğu yer	264a
Yazı sahası ölçüsü	9,7 cm x 12,5 cm
Dikdörtgen tezhib ölçüsü	3,9 cm x 9,5 cm
Dış tezhib ölçüsü	1,9 cm x 9,8 cm
Tığ boyu	1,8 cm



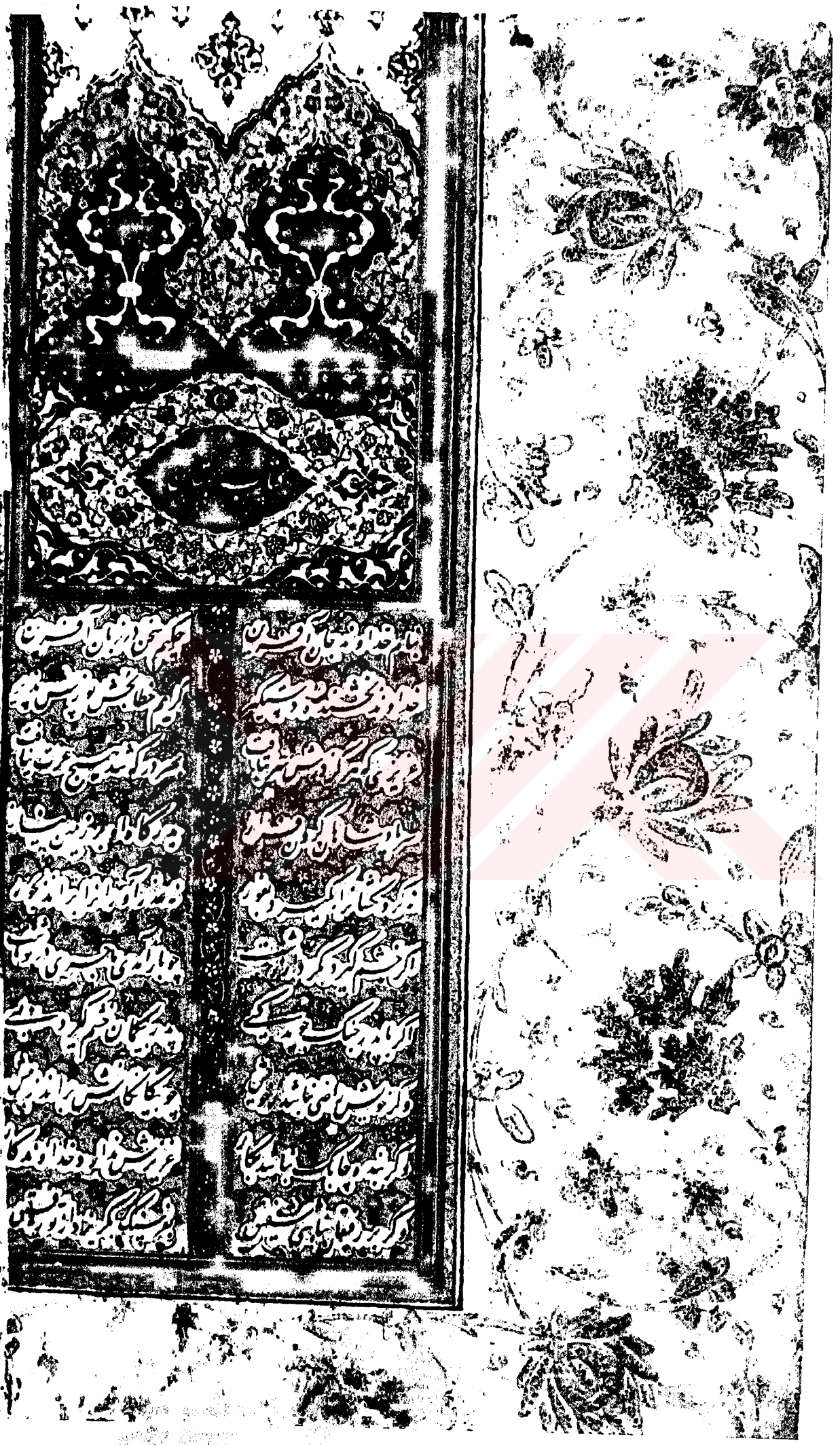
F.Y. 1309

Kitapta bulunduğu yer	359a
Yazı sahası ölçüsü	9,7 cm x 12,5 cm
Dikdörtgen tezhib ölçüsü	2,4 cm x 8,2 cm
Pervaz ölçüsü	4,5 cm
Dış tezhib ölçüsü	1,8 cm x 9,4 cm
Tığ boyu	1,6 cm



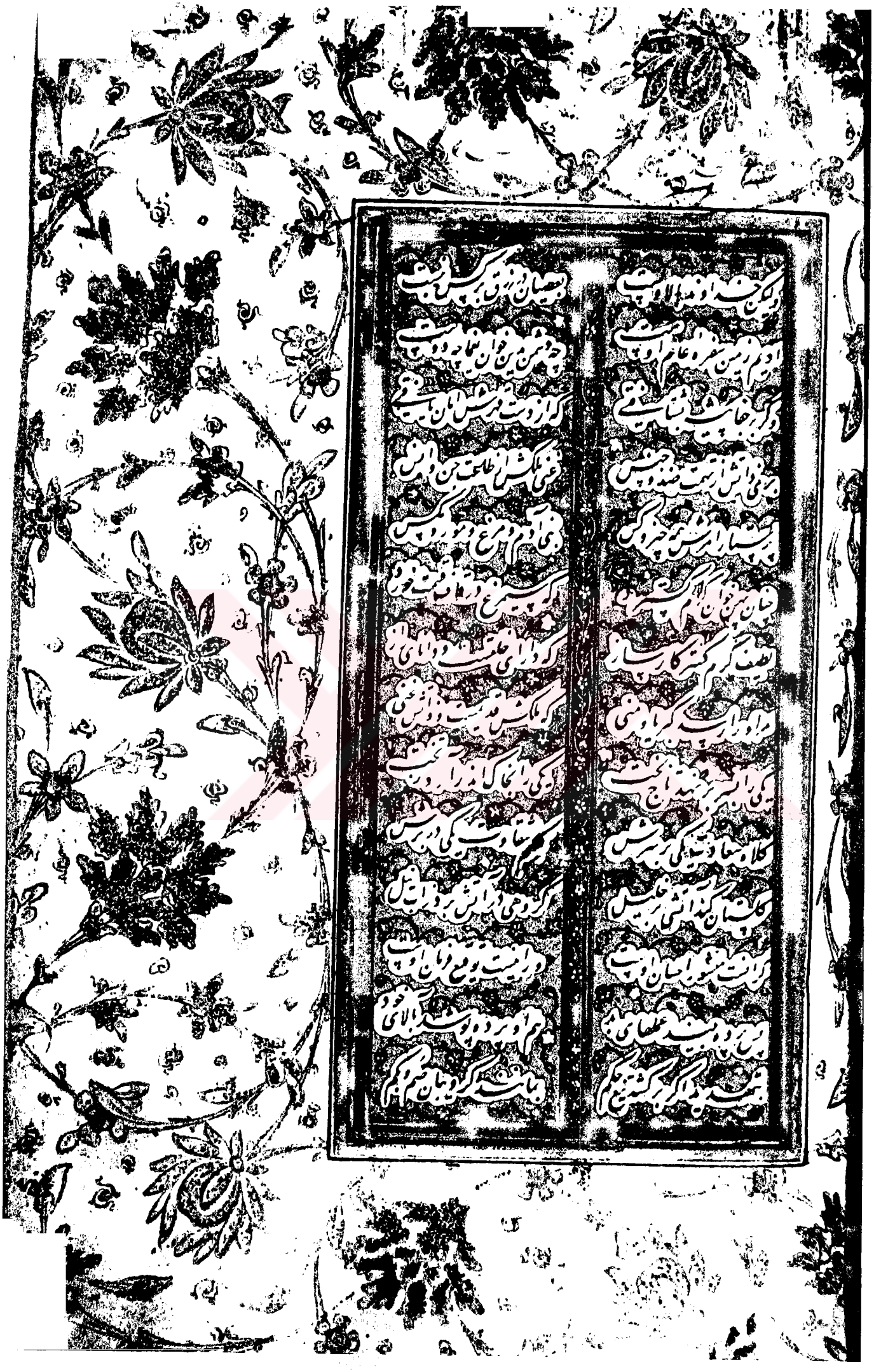
3.1.3. Bostan (F.Y. 1411)

Kitabın adı	F.Y. 1411 Bostan
Yazarı	Sadi
İstinsah tarihi	-
Hattatı	Şah Muhammed al Kâtib
Hattın nev'i	Nesta'lik
Kitab ebadı	15,3 x 24,8 (6,8 x 14,9) cm
Varak; satır	152; 14
Zahriye Özellikleri	
Kitapta bulunduğu yer	1b ve 2a
İç saha ölçüsü (minyatür ölçüsü)	6 cm x 13,7 cm
Ara suyu ölçüsü	1,5 mm
Dış tezhib genişliği	3 cm x 4,2 cm
Tığ boyu	1,7 cm x 2,2 cm x 2,5 cm x 2,7 cm x 3 cm



F.Y. 1411

Serlevha Özellikleri	
Kitapta bulunduğu yer	2b
Yazı sahası ölçüsü	6,8 cm x 10,4 cm
Dikdörtgen tezhib ölçüsü	5 cm x 3,5 cm x 6, 2 cm
Tezhib ölçüsü	3,1 cm x 6,3 cm
Tığ boyu	1,4 cm x 2,1 cm x 7 mm



F.Y. 1411

Kitapta bulunduğu yer	3a
Yazı sahası ölçüsü	6,9 cm x 15 cm
Halkâr genişliği	3,9 cm x 4,4 cm x 5,5 cm

باسمک الاعظم الشامل فیضه المقدس لکل موجود المنوّر ظلمات العدم بانوار الوجود
ای محمود بهر شانی وای معبود بهر مکانی ای مذکور بهر لسانی وای معروف بهر احسانی
ای نسیم عنایت مزیّن گلشن دلهای دلها بازهار اسرار عرفان وای سحاب لطف
بی غایت مروّج میادین سرایر عرفا بلطایف ایقان ای خورشید ذات تو بخت
ظلمات ممکنات را بانوار تجلی وجولی چون ماه منیر منوّر گردانیده وای همت عامت
ساکنان عرصهٔ امکان را از حضیض پستی باوج هستی رسانیده مثنوی ای سرّ وحدت
در بیان بیچ کس حیرت آمد حاصل ما و بس گرچه توحید تو میخوانیم ما هم تو دانای
گر ادانیم ما ای منزّه ذات از وهم فضول وز صفات دور عقل بوالفضول
ای رحمت رحیمی کل انبیا و هدات اولیا را از قید پستی موهوم رهانیده و جان ایشان را
بعد از تجرع مرارهٔ مشارب شیرین بقا چشانیده و وجود شریف ایشان کرده با
را سبب هدایت خلایق ساخته و رایات معارف و کمال آن اقطاب و اوتاد را بآفاق
عالم افراخته و در بدایات و نهایات متمم این کمالات آیات محکمات خواجهٔ کاینات
و سرور موجودات بحکم وما ارسلناک الا رحمة للعالمین و کنت نبیا و آدم بین الما
والطین پرداخت نعت اوست ایجاد جهان را واسطه در میان خلق و خالق رابطه

3.1.4. Mafatih Al-i Caz fi Şarh Gülşen-i Raz (F.Y. 506)

Kitabın adı	F.Y. 506 Mafatih Al-i Caz fi Şarh Gülşen-i Raz
Yazarı	Şemseddin Muhammed Lahici
İstinsah tarihi	1033 h.
Hattatı	İbn Muin al-Din Muhammed İnayat Allah
Hattın nev'i	Nesta'lik
Kitab ebadı	11,7 x 19,7 cm
Varak; satır	310; 21-14
Serlevha Özellikleri	
Kitapta bulunduğu yer	1b
Yazı sahası ölçüsü	6,8 cm x 9,4 cm
Dikdörtgen tezhib ölçüsü	1,2 cm x 6,1 cm
Ara suyu	2 mm
Dış tezhib ölçüsü	4,6 cm x 6,1 cm
Halkâr genişliği (Dış pervaz genişliği)	2,4 cm ~ 2,1 cm
Tığ boyu	Serbest desen

F.Y. 506

Kitapta bulunduğu yer	2a
Yazı sahası ölçüsü	6,9 cm x 14 cm
Halkâr genişliği	2,2 cm x 2,9 cm x 3 cm

الهی غنچهٔ امید بگشای — گلی از روضهٔ جاوید بنمای

بخندان از لب آن غنچه باغم — وزان گل عطر پرور کن دماغم

درین محنت سرای بی مواسا — بنعمتهای خویشم کن شناسا

ضمیرم را سپاس اندیشه گردان — زبانم را ستایش پیشه گردان

ز تقویم خرد بهروزیم بخش — ز اقلیم سخن فیروزیم بخش

دلی دادی ز گوهر گنج بر گنج — ز گنج دل زبانم کن گهرسنج

گشادی نافهٔ طبع مرا ناف — معطر کن ز مشکم قاف تا قاف

ز شعرم خامه را شکر زبان کن — ز عطرم نامه را عنبرفشان کن

سخن را خود سرانجامی نماندست — وزین نامه بجز نامی نماندست

درین خمخانه شیرین فسانه — نمی یابم صدایی زان ترانه

حریفان باده‌ها خوردند و رفتند — تهی خمخانه‌ها کردند و رفتند

3.1.5. Yusuf u Züleyha (F.Y. 1327)

Kitabın adı	F.Y. 1327 Yusuf, Züleyha
Müellifi	Cami
İstinsah tarihi	-
Hattatı	-
Hattın nev'i	Nesta'lik
Kitab ebadı	13,7 x 21,2 (7x15) cm
Varak; satır	133; 16

Serlevha Özellikleri	
Kitapta bulunduğu yer	1a
Yazı sahası ölçüsü	7,1 cm x 10,2 cm
Dikdörtgen tezhib ölçüsü	2 cm x 5,7 cm
Dikdörtgen ara pervaz	4 mm
Tezhib ölçüsü	2,5 cm x 3,1 cm
Tığ boyu	1 cm - 2,1 cm
Halkâr genişliği	2,8 cm x 4,5 cm

F.Y. 1327

Kitapta bulunduğu yer	1b
Yazı sahası ölçüsü	7,1 cm x 14,7 cm
Halkâr genişliği	1,6 cm x 2,6 cm x 4,4 cm

فالله خیر حافظا

الا یا ایها الساقی ادر کاسا و ناولها — که عشق آسان نمود اول ولی افتاد مشکلها

به بوی نافه‌ای کآخر صبا زان طره بگشاید — ز تاب زلف مشکینش چه خون افتاد در دلها

به می سجاده رنگین کن گرت پیر مغان گوید — که سالک بیخبر نبود ز راه و رسم منزلها

مرا در منزل جانان چه امن عیش چون هر دم — جرس فریاد میدارد که بربندید محملها

شب تاریک و بیم موج و گردابی چنین هایل — کجا دانند حال ما سبکباران ساحلها

همه کارم ز خودکامی به بدنامی کشید آخر — نهان کی ماند آن رازی کزو سازند محفلها

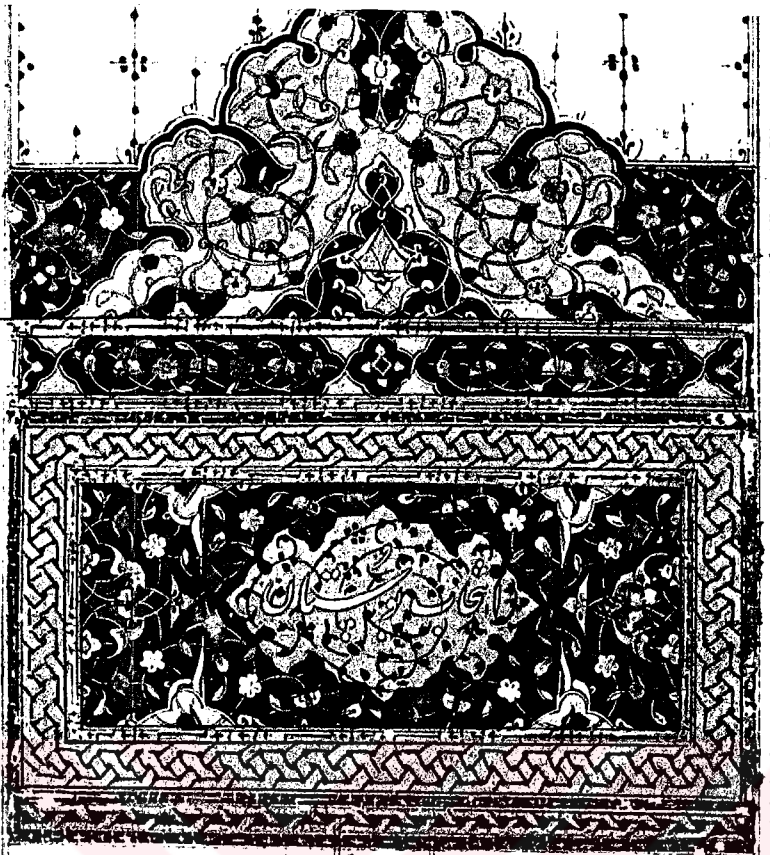
حضوری گر همی خواهی ازو غایب مشو حافظ — متی ما تلق من تهوی دع الدنیا و اهملها

3.1.6. Divan (F.Y. 1397)

Kitabın adı	F.Y. 1397 Divan
Müellifi	Hafız
İstinsah tarihi	Cumartesi 25 Zilka'de, 946h.
Hattatı	-
Hattın nev'i	Nesta'lik
Kitab ebadı	13,3 x 22 (7 x 12,9)
Varak; satır	213; 12
Divan Tertibi	Yap 1b 193a alfabe sırası ile, gazeller, 193a-198 mesnevi şeklindeki şiirler (biri Sakiname), 198b 207b mukattaât, 207b-211a rübâiler.

Serlevha Özellikleri	
Kitapta bulunduğu yer	1b
Yazı sahası ölçüsü	7 cm x 7,3 cm
Dikdörtgen tezhib ölçüsü	4,7 cm x 7 cm
Ara suyu ölçüsü	1,5 mm
Dış tezhib ölçüsü	7 cm x 3,4 cm x 2,8 cm
Tığ boyu	2,2 cm x 1,4 cm

انتخاب بوستان



بنام خداوند جان آفرین — حکیم سخن در زبان آفرین

خداوند بخشندهٔ دستگیر — کریم خطابخش پوزش پذیر

عزیزی که هرگز درش سر نتافت — بهر در که شد هیچ عزت نیافت

سر پادشاهان گردن فراز — بدرگاه او بر زمین نیاز

نه گردن کشانرا براند بعور — نه عذر آورانرا براند بجور

ادیم جهان سفرهٔ عام اوست — برین خوان یغما چه دشمن چه دوست

نه مستغنی از طاعتش پشت کس — نه بر حرف او جای انگشت کس

یکی را بسر بر نهد تاج بخت — یکی را بخاک اندر آرد ز تخت

3.1.7. İntihab-i Bostan (F.Y. 507)

Kitabın adı	F.Y. 507 İntihab-i Bostan
Müellifi	Sadi
İstinsah tarihi	-
Hattatı	Şah Mahmud Nişaburi
Hattın nev'i	Nesta'lik
Kitab ebadı	10,4 x 19,8 cm (6,8 x 13,1 cm)
Varak; satır	22; 12
Serlevha Özellikleri	
Kitapta bulunduğu yer	1b
Dikdörtgen tezhib ölçüsü	2,2 cm x 5,4 cm
Ara suyu ölçüsü	1 mm
Pervaz ölçüsü	4 mm
Tezhibli pervaz ölçüsü	6 mm
Taç form tezhib ölçüsü	6,7 cm x 3,1 cm
Tığ boyu	1,6 cm x 6 mm

F.Y. 507

İmza Sahifesi Özellikleri

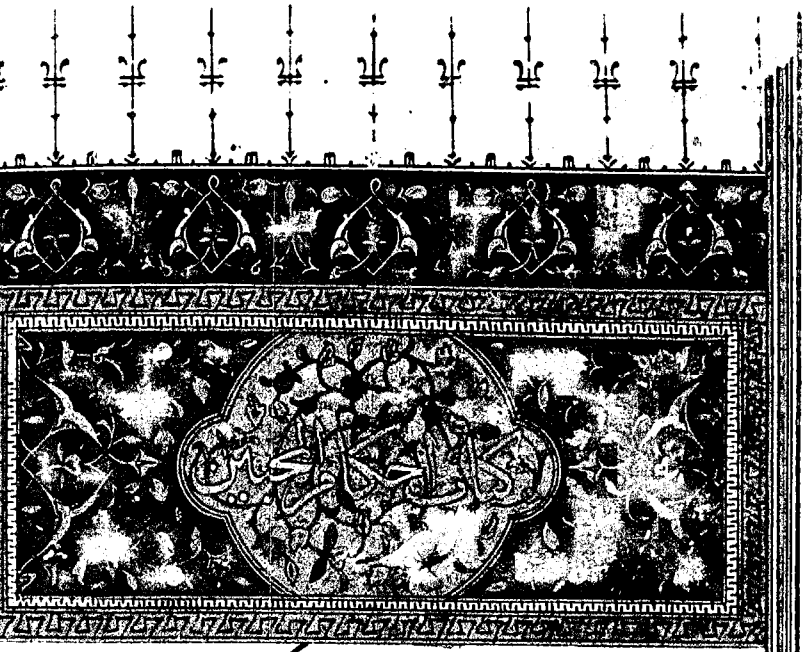
Kitapta bulunduğu yer	22b
Yazı sahası ölçüsü	6,6 cm x 13,1 cm

يا أيها الذين آمنوا
إذا نودي للصلوة من يوم
الجمعة فاسعوا إلى ذكر
الله وذروا البيع ذلكم
خير لكم إن كنتم تعلمون

3.1.8. Ahkâm al Muhibbin (F.Y. 561)

Kitabın adı	F.Y. 561 Ahkâm al Muhibbin
Müellifi	Cemali
İstinsah tarihi	-
Hattatı	-
Hattın nev'i	Nesta'lik
Kitabın ebadı	13,1 x 22 (7 x 14) cm
Varak; satır	77; 15

Zahriye Sayfası Özellikleri	
Kitapta bulunduğu yer	1a
Daire çapı	4,5 cm
Tığ boyu	1,5 cm x 4 cm

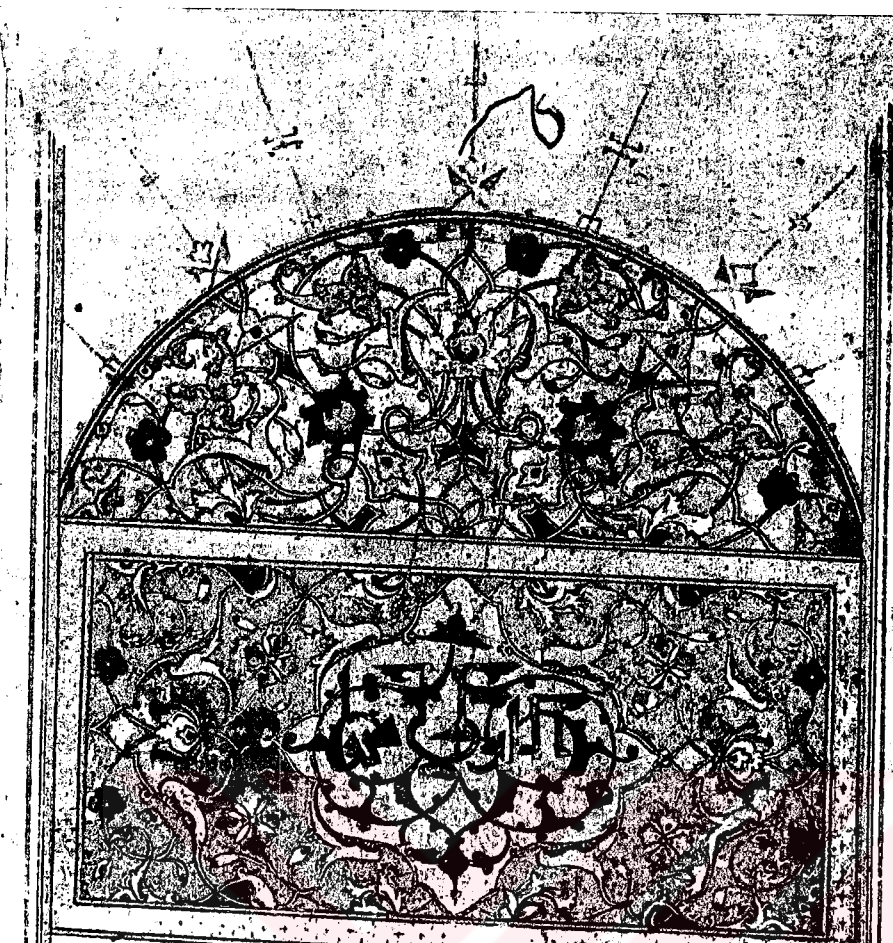


بسم الله الرحمن الرحيم قال الله تبارك وتعالى لو انزلنا
هذا القرآن على جبل لرأيته خاشعا متصدعا من خشية الله وتلك
الامثال نضربها للناس لعلهم يتفكرون هو الله
الذي لا اله الا هو عالم الغيب والشهادة هو الرحمن
الرحيم هو الله الذي لا اله الا هو الملك القدوس
السلام المؤمن المهيمن العزيز الجبار المتكبر سبحان
الله عما يشركون هو الله الخالق البارئ المصور له
الاسماء الحسنى يسبح له ما في السموات والارض وهو
العزيز الحكيم ابتداي كتاب مصباح الارواح آيت
الله نور السموات والارض بود وصفت نور وعمل

F.Y. 561

Serlevha Özellikleri

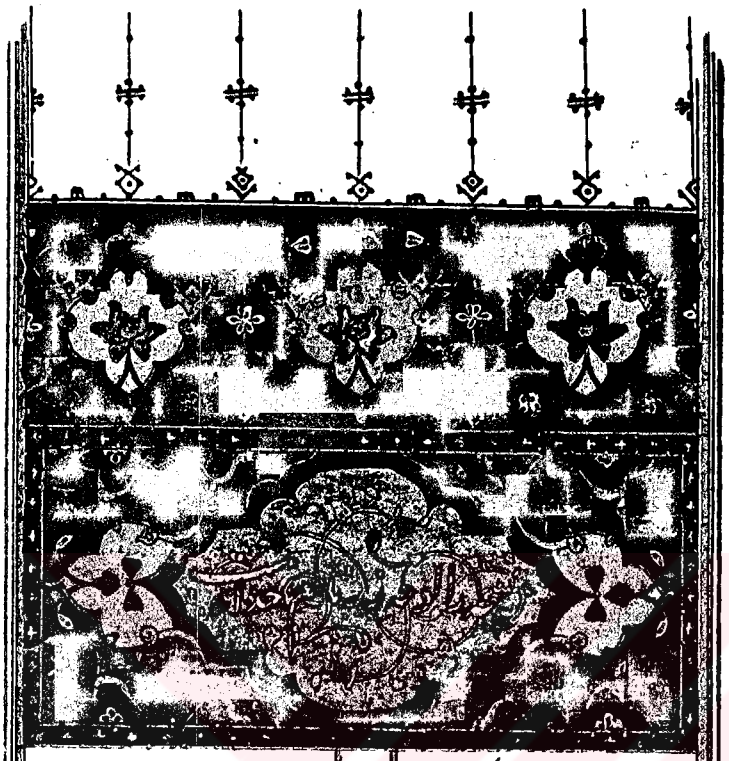
Kitapta bulunduğu yer	1b
Yazı sahası ölçüsü	7,1 cm x 9,5 cm
Dikdörtgen tezhib ölçüsü	2,3 cm x 6,3 cm
Ara suyu ölçüsü	2,5 mm
Dış tezhib ölçüsü	1 cm x 7,1 cm
Tığ boyu	1,4 cm



من مقالات اشرف الملوک والسلاطین خلاصة الماء والطین
ملاذ الاسلام والمسلمین معین الضعفاء والمساکین مربی الفضلاء
والعالمین مظهر العزة والتمکین قاتل الکفرة والمشرکین
رافع اعلام العدالة فی بلاد اکزها والعابدین سلطانا حیا
للعدالة والحکومة والدنیا والدین مد الله تعالی ظلال
عدالته واشفاقه علی مفارق المؤمنین والمسلمین وابد اعوام
ایالته وخلافته واجلاله الی یوم الدین آمین یا رب العالمین

3.1.9. Divan (F.Y. 1015)

Kitabın adı	F.Y. 1015 Divân
Müellifi	Husam
İstinsah Tarihi	-
Hattatı	-
Hattın nev'i	Nesta'lik
Kitab ebadı	12,5 x 19,3 (6,9 x 11,3) cm
Varak; satır	40; 11
Serlevha Özellikleri	
Kitapta bulunduğu yer	1b
Yazı sahası ölçüsü	6,8 cm x 7,1 cm
Dikdörtgen tezhib ölçüsü	2,8 cm x 6,2 cm
Ara suyu ölçüsü	2,5 mm
Kubbe formu	2,65 cm x 6,75 cm
Tığ boyu	1,65 cm



ای بر احدیتت ز آغاز — خلق ازل و ابد هم آواز

ای سایه مثال کاه بینش — در حکم وجودت آفرینش

ای کالبد آفرین جانها — گوهر کش رشتهٔ زبانها

ای ظرف نه آسمان عالی — از بحر تو چون حباب خالی

ای طایر عقل عرش پرواز — بی یاد خوش تو ناخوش آواز

ای مبدع آفریدگاری — سرمایه ده بزرگواری

ای قطرهٔ ابر و ذرهٔ ریح — در حلقه طاعتت بتسبیح

3.1.10. Leylâ ve Mecnûn (F.Y. 519)

Kitabın adı	F.Y. 519 Leyla ve Mecnun
Müellifi	Maktabi
İstinsah Tarihi	Ramazan ortası, 900h
Hattatı	Hacı Ali al-Kâtib al-Şirazî
Hattın nev'i	Nesta'lik
Kitab ebadı	10 x 18,4 (5,4 x 11,5) cm
Varak; satır	102; 11
Serlevha Özellikleri	
Kitapta bulunduğu yer	1b
Yazı sahası ölçüsü	5,3 cm x 7,4 cm
Dikdörtgen tezhib ölçüsü	2,1 cm x 5 cm
Dış tezhib ölçüsü	1,3 cm x 5,4 cm
Tığ boyu	1,6 cm

خورشید رخت جو کشت پیدا — در ذات دو کون شد هویدا
مهر رخ تو جو سایه انداخت — زان سایه پدید کشت اشیا
هر ذره ز نور مهر روشن — خورشید صفت شد آشکارا
هم ذره بمهر کشت موجود — هم مهر بذره کشت پیدا
دریای وجود موج زن شد — موجی بفکند سوی صحرا
آن موج فروشد و برآمد — در صورت و کسوت دلارا
هر رشته نفثهٔ معانی — جون خط خوش نگار رعنا
بشکفت شقایق حقایق — بنمود هزار سرو بالا
این جمله چه بود عین آن موج — وآن موج چه بود عین دریا
هر جزو که هست عین کلست — پس کل چه بود سر اجزا
اجزا چه بود مظاهر کل — اسما چه بود ظلال اسما
اسما چه بود ظهور خورشید — خورشید جمال ذات والا

3.1.11. Divan (F.Y. 332)

Kitabın adı	F.Y. 332 Divân
Müellifi	Mağribi
İstinsah Tarihi	-
Hattatı	-
Hattın nev'i	Nesta'lik
Kitab ebadı	12,2 x 20,6 (7,3 x 14,3) cm
Varak; satır	77; 17
Divan tertibi	Yap. 1b-64a, alfabe sırasıyle, gazeller, 64a, Arapça bir şiir, 64a-76a terci-î bendler, 76a-77b rübailer.

Serlevha Özellikleri	
Kitapta bulunduğu yer	1b
Yazı sahası ölçüsü	7 cm x 10 cm
Dikdörtgen tezhib ölçüsü	2,6 cm x 6,65 cm
Taç form ölçüsü	1,6 cm x 4,5 cm
Tığ boyu	2,5 cm

دیوان شاهی

ای نقش بسته نام خطت با سرشت ما — این حرف شد ز روز ازل سرنوشت ما

کارم بسینه تخم وفای تو کشتن است — خود عقل خنده میکند از کار و کشت ما

ما شرمسار مانده ز تقصیرهای خویش — لطف تو خود نمی نگرد خوب و زشت ما

ای شیخ شهر اگر بخرابات بگذری — رشک آیدت ز کلبهٔ همچون بهشت ما

بگذر بسوی تربت شاهی که بشنوی — بوی وفا ز طینت عنبرسرشت ما

لبالبست ز خون جگر پیالهٔ ما — دم نخست چنین شد مگر حوالهٔ ما

بر آستان تو شبها رود که مردم را — بدیده خواب نیاید ز آه و نالهٔ ما

ز قد و روی تو شرمنده باغبان میگفت — که آب و رنگ ندارند سرو و لالهٔ ما

بروز وصل تو از بیم هجر می ترسم — که زهر می دهد ایام در نوالهٔ ما

چو گل بوصف رخت جامه چاک زد شاهی — بهر کجا ورقی رفت از رسالهٔ ما

3.1.12. Divan (F.Y. 531)

Kitabın adı	F.Y. 531 Divân
Müellifi	Şahi
İstinsah Tarihi	-
Hattatı	-
Hattın nev'i	Nesta'lik
Kitab ebadı	11,1 x 16,5 (6,1 x 9,9) cm
Varak; satır	37; 10
Divân tertibi	1b-36a alfabe sırası ile gazeller, 36b-37a kıt'alar, 37a, 38b rübailer
Serlevha Özellikleri	
Kitapta bulunduğu yer	1b
Yazı sahası ölçüsü	6,1 cm x 7,4 cm
Dikdörtgen tezhib ölçüsü	2,1 cm x 5,6 cm
Ara suyu	2 mm
Tığ boyu	1,3 cm x 1,5 cm

3.2. Sayfa Düzenleri

İncelediğimiz eserlerdeki sayfa düzenlerini aşağıdaki şekilde gruplandırmak mümkündür. Öncelikle eserlerin sayfalarına baktığımızda taç, formlu, kubbe formlu, iklil levhalı, dikdörtgen şekilli ve madalyon şekilli sayfalar olarak gruplandığını söylemek mümkündür. Ancak bu grupların birleşik olduğu ve hiç bir gruba girmeyen sayfalar bulunduğunu da söyleyebiliriz:

3.2.1. Taç Formlu Sayfalar

Taç formlu tezhiblere serlevha ve ara sayfalarda rastlanılmıştır. F.Y. 1327-1a ve F.Y. 506-1b'de halkârî ile birlikte uygulanıldığı görülmüştür. F.Y. 1397-1b, F.Y. 507-1b, F.Y. 1411-2b, F.Y. 332-1b'deki taç formları serlevhalarda, ara sayfalardaki taç formları ise A.Y. 6686-282a, F.Y. 1309-191a bulunmaktadır.

3.2.2. Kubbe Formlu Sayfalar

Pek az kullanılan kubbe formları F.Y. 1015-1b'de ancak serlevha olarak karşımıza çıkmıştır.

3.2.3. Dikdörtgen Şeklindeki Sayfalar

A.Y. 6686-2b, 3a, F.Y. 1309-2b, 3a eserlerinde dikdörtgen formları serlevha olarak; F.Y. 1411-1b, 2a'da zahriye'de; A.Y. 6686-280a, 281b'de hatime sayfalarında uygulanmıştır.

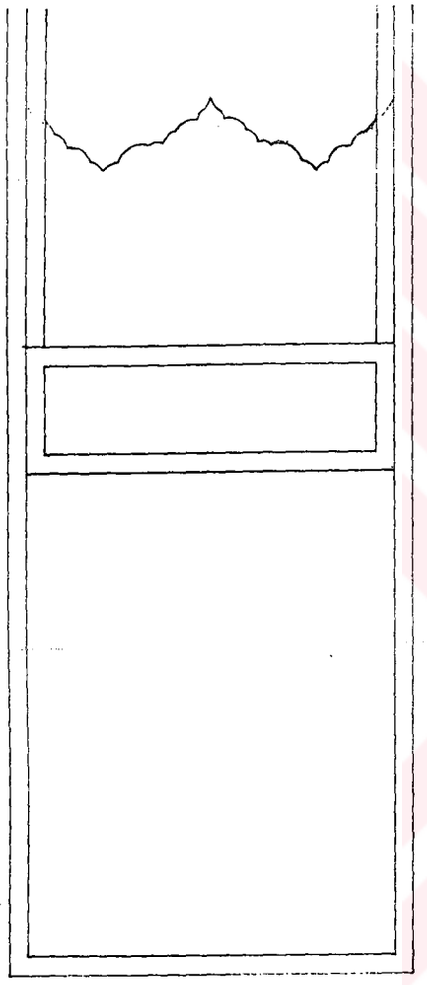
3.2.4. Madalyon Şeklindeki Sayfalar

A.Y. 6686-1b, 2a'da ve F.Y. 561-1b'de zahriye sayfasında madalyon formunun uygulandığı görülmüştür.

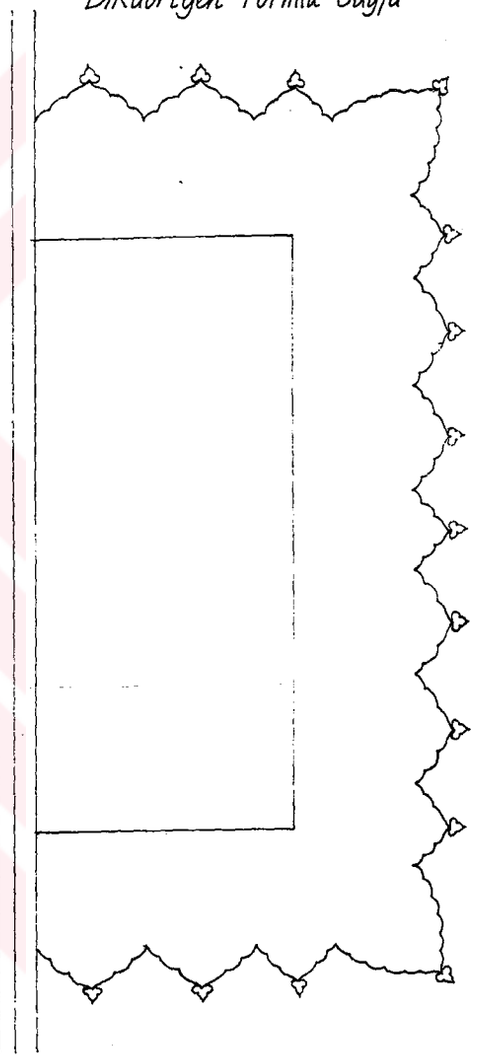
3.2.5. Diğer

A.Y. 6686-4a, F.Y. 1309-126a, F.Y. 1309-264a, F.Y. 1309-359a, F.Y. 519-1b, F.Y. 561-2a, F.Y. 531-1b, F.Y. 1327-1b, F.Y. 506-2a, F.Y. 1411-3a'daki formlar gruplandırılamamıştır.

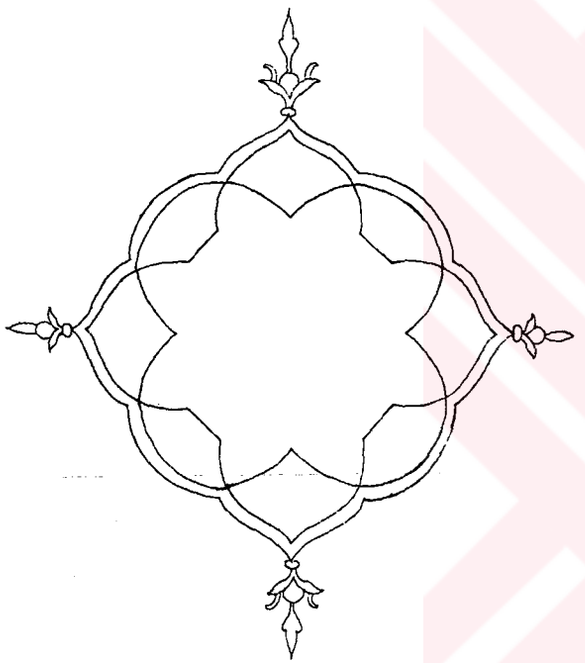
Taç Formlu Sayfa



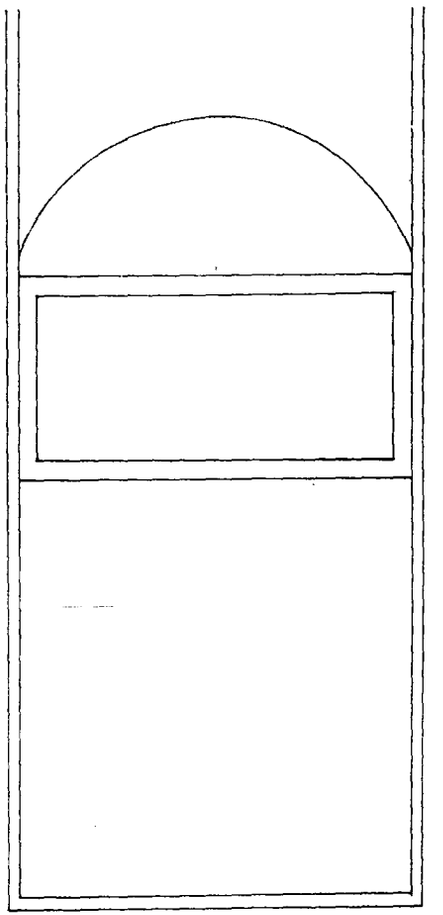
Dikdörtgen Formlu Sayfa

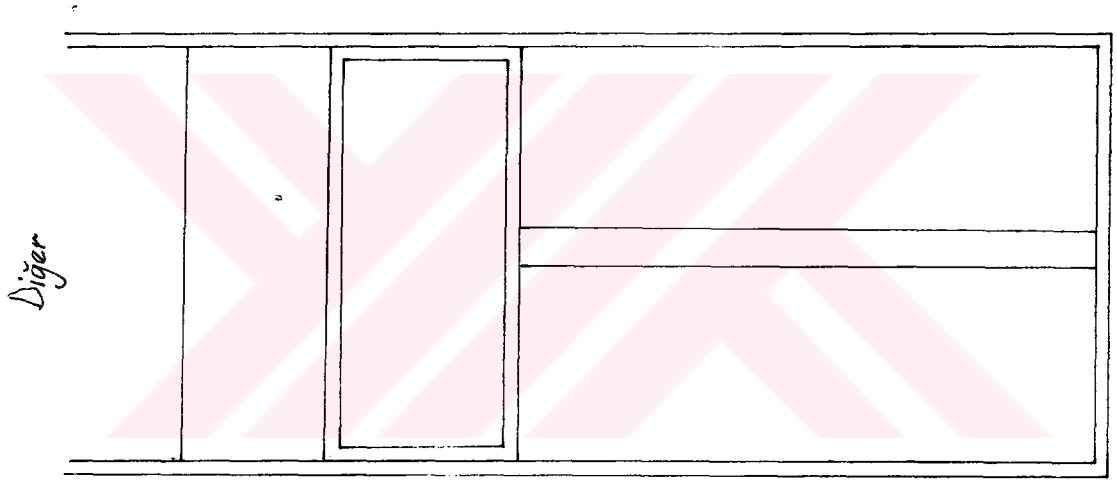


Madalyon Formlu Sayfa



Kubbe Formlu Sayfa




Diğer

3.3. Cetveller

Cetvel, el yazmalarında ve levhalarda yazıyı meydana çıkarmak üzere altın veya renklerle çekilen çizgilere denmektedir. "Cetvel, sayfanın etrafına çizilen değişik türdeki hatlardır."[193] Çizgiler bazen tek çizgi veya biri kalın biri ince iki, üç, dört çizgiden ibaret olabilmektedir.

Cetvellerin asıl gayesi yazıyı çerçevelemektir. Yazıyı çerçevelemek göz algılamasına yardımcı olmakta ve yazıyı daha ön plana çıkarmakta ve zemin olmaktadır. Cetvellerde umumiyetle altın kullanılmıştır. Turuncu, mavi, siyah, lacivert vs. gibi renklerin de uygulandığı görülmektedir. İranlı sanatkârların cetvel çekmeye fazla önem verdiği eserlerinden anlaşılmaktadır. Eserlerde ayrıca sengarın (bakırdan elde edilen parlak yeşil renkte boya) da kullanılmıştır. Seng'in kelime manası Farsça'da "pas"tır. Ancak pek makbul değildir. Çünkü bakır zamanla oksitlendiğinden bu boyaların uygulandığı yerlerde yırtılmalar görülür.

3.4. Biçimler (Formlar)

Bir sanat eserinde aranan en önemli unsur; biçimin güzel bir şekilde ifade edilebilmesidir. "Sanat kesinlikle bir biçim yaratır, kendini biçim (form) ile ifade eder. Biçim yoksa, orada sanat da yoktur. Sanat ağırlıklı biçimlere dönüştürülebilen duygu ve düşünceler, karşımıza bazen bir tablo,

---

[193] Takestani, A. M., "The Art of Illumination", Soroush Press, Tehran, 1996, s.27.

bazen bir sanat, bazen de bir sinema olayı olarak çıkar."[194] İyi bir sanat eseri, zeminden iyi ayrılmış bir şekildir. Sanat biçimleri, muhayyiledeki mevcut düşünce sistemini ruhi ve hassas muhtevalar ile somutlaşarak oluşur. Sanatkârın yaşadığı çevrede kazanılan bilinçle birlikte o çevrenin gelenekleri ve kültürü eserdeki biçim ile temellenir. "Sanatın hayat ve çevre ile bağıntılarını belirtmek gereklidir. Ama bunda ifrat, sanatın asli değerlerini gözden kaybettirir. Çünkü, sanat biçimleri, başka sanat biçimlerinden doğar. Doğaya sıkı sıkıya bağlı bir gözlemin ürünü olan biçimler bile varoluş nedenlerinden birini ancak başka biçimlerde bulur, onda temellenirler. Sanatların kendi asli biçimleri ve unsurlarıyla, kendilerine özgü tekniklerle gelişme ve değişimleri tarihi süreç içinde büyük üslûp hareketlerini yaratmıştır. Bu üslûp hareketleri içinde sanat biçimlerinin birbirlerini izleyerek oluştukları görülür."[195] Herat, Tebriz, Şiraz, Isfahan okullarında görülen üslûplardaki benzerlikler devamlı iletişim içinde olunduğundandır. O dönemlerde de önceki veya çağdaşı olan sanatkârlarla sürdürülen diyalog sanatı daha da mânâlandırmıştır. Sanatkârların ruhî, manevi yönden dışa vurumunu sağlayan öncelikle biçim oluşturma eylemi, prensibidir. Sanatkârlar, tekniklerin aynı olmasına rağmen, üslûp ve ifade bakımından birbirlerinden ayrılırlar.

"Çizgi, renk, renge ilişkin ton derecelenmesi, kütle ve hacim gibi unsurlar plastik bir sanat eserinde biçimi oluştururlar."[196] Ancak biçim, zeminle çok yakından ilişkilidir. Dolayısıyla sanatkârın kendini çok iyi yetiştirmesi icab eder, biçimi oluştururken inceden inceye her şeyi hesap

---

[194] Mülayim, S. "Sanata Giriş", Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi Yay., İstanbul, 1989, s.83.

[195] Tansuğ, S. "Sanatın Görsel Dili", Remzi Kitabevi, İstanbul, 1993, s.17-18.

edebilsin, düşünebilsin. Ancak incelediğimiz eserlerde gerçekten de iyi biçimlerin oluşturulduğu görülmektedir. Sanat eserini, doğal oluşumlarından farklı olarak, belirleyen belli başlı özelliklerden biri özgünlük (orjinallik), öbürü de onun tek, biricik olmasıdır."[197] Bu sebeple ilim evrensel, sanat ise kişiseldir. Orjinal ve tek olmasının temelinde de biçimin, estetik ögelerin oluşumunun güzelliğidir. Biçimler oluşturulurken esas amaç, ahenk olmalıdır. Eseri yazı ile tezhibin bütünlüğü kurulan, oluşturulan biçimler sayesindedir. "Sanatta her şey açık, seçik değildir. Bu nedenle sanatta imgeler, semboller ve metaforlar (mecaz) vardır."[198] Bunların yanında biçimlerle oluşturulan üslûp ta millilikle birlikte eserler evrensellik te taşır. Biçim iç muhtevayı iyi bir şekilde tamamlıyorsa amaca ulaşılmıştır.

"Biçim de sanat türüne göre değişmektedir. Nitekim resimde, biçimin temel öğeleri renk ve çizgilerdir. Tiyatroda jestler, müzikte ise melodidir. Bu böyle olunca biçimin her sanat türünün kullandığı dil ile ilişkisi bulunmaktadır. Ama bir sanat eserinde varolması gereken biçimin diğer ögelerle, aynı kompozisyon içinde bulunması gerekir. Bu nedenle biçimin bütün sanat türlerinde ortak yanları da bulunmaktadır."[199] Bütün duyu organlarına ait biçimlerden de söz edilebilir.

"Tasarımsal yöntemler, belli maddi-fiziksel yasalara bağlıdır. Örneğin, renklerde dil-yetisinin kullanımı optik yasalarına, tonlarda akustiğe bağlıdır. Öyleyse sanatkâr bu yasaları bilmek zorundadır. Ama tüm bu yasaları bilmek, ya da uygulamak bir eser için yeterli değildir. Bunlar sadece

---

196 Tansuğ, S. age, s.47.

197 Bozkurt, N. "Sanat ve Estetik Kuramları", Sarmal Yayınevi, İstanbul, 1995, s.16.

198 Turgut, İ. "Sanat Felsefesi", Üniversite Kitabevi, İzmir, 1993, s.101.

199 Tansuğ, S. age, s.148.

eserin maddi, reel ya da ön yapısını oluşturabilmektedir. Oysa bir de eserin, irreel, arka yapısı bulunmaktadır. Bu iki yapı, bir eserde ayrı olmayıp, birbirlerine sıkı sıkıya bağlıdır ve bir kompozisyon içinde söz konusudur.

Tabii tasarımsal yöntemlerin gösterdiği çeşitlilik için de sanatkâr anlatım gücü en büyük olanla, duygu yönü en büyük olanı ve esere en uygun düşeni seçer."[200] Form ve duygunun yansıması, birleşmesi eserde güzelliğin esas unsurudur.

"Plastik sanatlarda düzeni meydana getiren biçimsel oluşumlar kendi aralarında yapısal bağıntılar kurarlar. Parça ve bütün, bütün ve parça ilişkisi sorunu başlı başına çözümlenmesi gereken bir konu teşkil eder. Bir sanat eseri bu bakımdan ya eş-zamanlı (simültan) bir düzen birliğini kapsar, ya da sürekli (successif) bir düzen fikrine bağlanır. Eş-zamanlılık ve kapalı bir birimin güzelliğini meydana getirmek amacı daha çok Batı sanatında bulunur. Sonsuza doğru genişlemenin değerleri ise Doğu ve İslâm sanatlarında belirgindir. Bu iki yolu aynı eser içinde toplayan düzen eğilimlerinden de söz etmek mümkündür.

Bütünlük ister sürekli, ister eş-zamanlı olsun, geometrik orantılı, onun biçimsel olgunluğunu gösterir. Sanattaki güzellik ve uyumun kaynağı olarak da bunlar gösterilmiştir."[201]

İtalyan filozofu Benedetto Croce'nin dediği gibi:

"Şekil ve onun ihtiva ettiği şey birbirinden ayrı olarak bedii vasfı ihraz edemez; çünkü onlara bedii bir mahiyet veren hakikatte yalnız ikisinin

---

[200] Turgut, İ. "a.g.e.", s.149.

[201] Tansuğ, S. "a.g.e.", s.48.

biribirine olan münasebeti yani vahdetidir."[202] Şekil ve içeriğin ilişkisi anlamı da ortaya çıkarır. Tek başına şekil bir şey ifade etmez, ona anlam vermek ve onu yorumlamak gerekir.

"İnsan toplumsal çevresi ve doğayla olan bütün ilişkilerinde kaotik (düzensiz) geçmişin huzursuz anılarını taşır. İnsanda yazarak ve biçim vererek gerçekleşen düzen yeteneği ise, bir kurtuluş ve sükûn isteğini dile getirir. Kelimeler ya da biçimlerle düzeni gerçekleştirmek bir boşalma ve kurtuluş olduğu kadar, yeniden dolup gerginleşmenin de bir başlangıcıdır. İnsanın her zaman yeni ifade biçimlerine başvurmasının nedeni budur. Çünkü insan, tabiat ve çevreyle ilişkilerinin sonucunda olup bitmiş bir düzeni gerçekleştirmekle kalmaz, bir yenilenme ve değişme süreci içine girer. Bu yüzden biçim bir defada yapılıp bitirilmiş ve ebedi bir dogma gibi kabul edilmiş bir olgu değildir."[203] Medeniyetler, aynı biçimlere farklı anlamlar vererek, farklarını ortaya koyarlar.

"Mümkün olabilecek biçimlerin sayısı tabiatiyle sonsuzdur, sanatkâr bunlardan belli bir tanesini seçerken kuralların veya içgüdüsünün etkisinde kalır."[204] Biçimleri oluştururken sanatkâr bazen rûmî, bulut motiflerini, bazen de geometrik unsurları tercih eder. Desen çizimlerinde daha iyi olduğuna kanaat getirdiği biçimi seçer, seçerken de çoğu zaman sezgisiyle hareket eder.

"Bütün güzel çizgiler organik olarak bozulmuş matematik kurallarla çizilmişlerdir." Bu kurallar, tabiatta değil, sanatkârın zihninde soyut olarak

---

[202] Yetkin, S. K. "Estetik", Devlet Basımevi, İstanbul, 1938, s.33.

[203] Tansuğ, S., "a.g.e.", s.61.

ifadesini bulur.

Zihninde tasavvur ederek geçmiş zamana ait hafızasındakilerle kıyaslar ve bir tercih yapar. Dolayısıyla sanatkârın tasavvuru düşüncesine yol gösterir. Hafızadaki hatıralar da sanatkârın tasavvurlarının niteliğini belirler. Böylece bir sanat eserinde, geçmiş, şimdi ve gelecek bir arada yankısını bulacaktır.

Eski Yunan Filozofu Fisagor sayılara önem vererek altın oranları bulmuştur. Altın orana göre yapılan sanat eserinin psikolojik olarak duyarsız, hissiz, kuru veya ölü olacağı tahmin edilebilir. Ancak tam manasıyla bağlı olmayıp, küçük değişikliklerle bile güzel etkiler elde edilebilir. Tabiatta, sanatta pek çok formların bulunduğu muhakkaktır. "Bunlar akılla kavranmadıklarına göre sezgilerle kavrandıklarını söyleyebiliriz. "Sezgi" kelimesini ihtiyatla ve psikolojik bir anlam düşünmeden, tamamiyle normal bir olay olan dolaysız bir algı işlemini belirten bir terim olarak kullanıyorum. Harmonik oranların sezgiyle farkına varmamız mümkündür, tanrısal orana sahip bir formun güzel bir form olduğunu kavramak için filozof veya geometrici olmamız gerekmez. Belki de kendi fizik yapımızdan, nefes alışımızdan, gözümüzün odaklayışından, vücudumuzun ve tabiatın simetrisinden bir sanat eserini "kavrarken" sezgisel olarak uyguladığımız genel bir harmonik biçim duygusu elde ederiz. Sanatkârlar bazen altın orana bilerek değil, iç güdüleri ile varırlar."[205]

---

[204] Read, H. "Sanat ve Endüstri", Çev: Bayazıt, N., İstanbul Teknik Üniversitesi Matbaası, İstanbul, 1973, s.20.

[205] Read, H. "a.g.e.", s.35.

Sanatta gerçekten biçim (form) meselesi kolay bir mesele değildir. Altın orana uyularak oluşturulabilen eserler de her zaman güzel midir acaba? Şunu da unutmamak gerekir ki, sanat eserlerinde sezgi unsuru büyük bir önem taşımaktadır. Formu yakalayamayan sanatkârın eserinde de estetik etki oldukça azalacaktır. Sanatkârda soyutlayıcı kabiliyet, gözlemlerini sembolik, şematik biçimlere dökme kabiliyeti her zaman geçerli olacaktır.

Rengi de biçimi de çok iyi kullanmalıdır. Sanatkârın renk-şekil münasebetini de çok iyi değerlendirmesi gerekir. Çünkü renk, şekil ve büyüklük karşılıklı ilişki içinde algılanır.

Tezhibin esas ögeleri diğer sanatlarda da olduğu gibi desen, (form) biçim, renk'tir vs. "Desen, resmi teşkil eden ögelerin dörtte üç buçuğunu kapsar. Desen şekillerin dilidir."[206] Desen çizmek bütün motifleri yan yana getirmek, bir arada bulundurmak demek değildir. Renk, biçim, desen birbirinden hiç bir zaman ayrılamaz. Zaman içinde renge daha çok önem veren sanatçılar da olmuştur. Ancak en önemli nokta bütün ögelerin belli bir düzen, ritim, ahenk içinde eserde yer almasıdır.

İncelediğimiz eserlerde; Safevî sanatkârlarının biçime önem verdikleri, biçim, renk, büyüklük ilişkilerini eserlerine yansıttıklarını şekillerin dili dediğimiz desenleri çok iyi kullandıklarını, sayfalarda görmemiz mümkündür. Bütün bu söylediklerimizi Safevî sanatkârları en iyi şekilde eserlerinde uygulamışlardır.

---

[206] Yetkin, S.K. "a.g.e.", s.47.

3.5. Kompozisyonlar

İncelediğimiz eserlerdeki kompozisyon titiz, zarif ve göz okşayıcı şekilde düzenlenmiş, renk, desen ve motifler bütünlük oluşturacak şekilde uygulanmış; bütün-parça ve parça-bütün ilişkileri dengeli yerleştirilmiştir.

Tezhip elemanlarının unsurlarının birbirlerine olan mesafe, istikamet ve oranları ahenk içindedir. Bu eserlerdeki motifler helezonik şekilde, kaidelere uygun yerleştirilmiş, helezonlardaki ayrılma ve kesişme noktalarındaki motifler daha büyük çizilmiş ve renklerle zemin bütünlük teşkil ederek uyum sağlanmıştır. Motifler arasındaki düzenlilik ve ritm sanatkârdan sanatkâra değişmekle beraber, bu motifler dengeli olarak yapılmış, aralarındaki münasebetler sanatkârın kabiliyetlerine göre ele alınmıştır. Hat ile tezhib birbirini tamamlayacak biçimde yerli yerine konmuştur. Metni tezhib eden sanatkâr, motiflerin ve renklerin kendi içindeki ve dışındaki oran ve elemanların ilişkilerini bütünlük teşkil edecek şekilde yerleştirmiştir.

Parçalar arası boyut ilişkisini gösteren orantı sanatkârın ritm ve denge konularını bilip, bilmediğini gösterir. Safevî eserlerine baktığımızda bu orantıların yeni ritm ve denge münasebetlerinin daha fazla ele alındığını söyleyebiliriz. Her parça kendi boyut ve şekline sahip olacak şekilde oranlandırıldığında bir güzelliğin ortaya çıkarılabileceği muhakkaktır. Çünkü unsurlar arasındaki belirsizliği ortadan kaldırarak, sınırları belirli bir soyutlamaya imkân verir. Safevî sanatkârları da eserlerini yaparken oranlara çok önem vermişlerdir.

Sanat eserinin mükemmelliği mümkün olan en fazla çeşitliliği bir düzen içinde sunmakla ortaya çıkar. Safevî sanatkârları da ellerindeki araçlarla (biçim, renk ve oranlar) bu düzeni kurabilmişlerdir. Eserlerindeki

netlik, alışılmışlık, uygunluk ve tutarlılık gibi özellikler oranların farklılık ve benzerlik yönlerinin eserlerine yansımasını gösterir.

İncelediğimiz eserlerdeki kompozisyon düzenlemelerini aşağıda kısaca özetlemek faydalı olacaktır. Bunun için tezyin edilecek eserde kompozisyon oluşturulurken motiflerin ne şekilde yerleştirileceği hususu hem teknik hem de estetik açıdan önem taşımaktadır. Bu sebeple önem sırasına göre yapılacak işler şu sırayı izlemelidir. Yani yapılacak işin zaman boyutu şöyle bir sıra izler:

- Öncelikle desenin yapılacak sahası düşünülerek paftaların nasıl, ne şekilde taksim edileceği belirlenir. Çünkü zemin renklerinin de paftalarla birebir münasebeti mevcuttur. Genellikle paftalar rûmî, bulut veya iplik tabir edilen şekilli ve müstakil renkli çizgilerle sınırlandırılır.

Önemli hususiyet desenin planında motiflerin muvazeneli olma keyfiyetidir.

- Planın çizilmesi son derece önemlidir. Çok iyi hesap edilerek, çok iyi düşünmeli, çizmek gereklidir. Motiflerin yerleştirileceği ana helezonların ve yardımcı helezonların muvazeneli tarzda bezenecek sahaya serpiştirilmesi şarttır.

- Motiflerin plan üzerinde tartarak, estetik görünüşü düşünülerek yapılması icab eder. Büyük ve küçük motiflerin aynı şekilden bir tarafta yer alması kompozisyonun estetiğini ve ahengini rahatsız eder (rûmî veya hatâyî grubu) helezonları kullanılacaksa daha da dikkatli olunmalıdır.

- Kanaviçelerin motiflerle doldurulması işleminde çok titiz davranmalıdır. Motifleri doğru bir şekilde tam olarak çizilmelidir.

- Dinlenme süresine bırakılan çizim, tekrar ele alındığında, sanatkâr farkedemediği ufak tefek eksikleri bertaraf edecektir.

- İşleneceği yüzeye aktarılan desen büyük bir incelikle işlenmeye başlanır.

Desen çizilirken büyük bir sanat tecrübesi, estetik müşahede ve mütalâalar icab eder. Bir sanatkârın motif bilgisi ne kadar gelişmiş, fırça kudreti ne kadar ince olursa olsun kompozisyon, desen kabiliyeti yoksa kalıcı eserler ortaya çıkaramaz.

İncelediğimiz eserlerdeki kompozisyon düzenlemelerini şu şekilde gruplandırabiliriz:

3.5.1. Serbest Kompozisyon

Serbestçe, özgürce tasavvur edilebilen, simetri ve tekrar bulunmayan, bağımsız olarak çizilen kompozisyon çeşididir. İran tezhiblerinde fazla tercih edilmemiştir. Yazı kenarlarındaki dar sahalarda ve halkârî tezyinatta uygulanmıştır.

Serbest kompozisyon örnekleri A.Y. 6686/3a sayfasında rumî helezonlarının arasında; F.Y. 1309/2b'de paftalar arasında; tezhîplerde uygulanmıştır. F.Y. 1411/2b-3a sayfasında, F.Y. 1327/1a-1b'de halkâr serbest kompozisyon olarak görülmektedir.

3.5.2. Simetrik Kompozisyon

En çok tercih edilen kompozisyon çeşididir. Kompozisyon kurmanın en kolay yolu, basit aşaması simetridir. "Simetri kuralı, yatay ve düşey

eksene göre, iki yanda, birbirine eş biçimler geliştirme yöntemine dayanır."[207] Diğer bir söyleyişle de tanımlarsak; eksen olarak alınan bir doğrudan, birbirine benzeyen noktaları aynı uzaklıkta bulunan şekillerin durumudur. Aynı durumda olan şeyler simetrik, olmayanlar da asimetriktir. Umumiyetle 1/2, 1/8 ve 1/16 şeklinde katlanan oranlar kullanılmıştır. Desen katlanarak çoğaltılır ve bütün teşkil eden kompozisyonlar sağlanır. Simetri ile desenlerde çoğaltma imkânı olduğu için bir sonsuzluk da söz konusudur. Bu tekrarlar bir düzen oluştururlar. Ayrıca simetri; renklerin yardımıyla da elde edilmeye çalışılmıştır. İran tezhiblerinde çok kullanılan bir kompozisyon türüdür. Safevî sanatkârları simetrik kompozisyona daha çok ilgi göstermiştir.

Simetrik kompozisyon örneklerinin fazla uygulandığı örneklerin daha çok A.Y. 6686/1b-3a-4a-280a-281a-282a, F.Y. 1309/2b-126a-191a-264a-359a, F.Y. 1411/1b-2b, F.Y. 506/2a, F.Y. 1327/1a, F.Y.507, F.Y.561/1a-2a, F.Y.1015, F.Y.519, F.Y.332, F.Y.531 sayfalarında görülmektedir.

3.5.3. Ulama (Raport) Kompozisyon

Farklı istikâmetlerde genişletilebilen bir kompozisyon türüdür. Dört kenarından simetrik olduğu gibi, sağ ve sol simetrisi, alt-üst simetrisleri mevcuttur. Kısmen simetri olan veya olmayanları da vardır. Çizimi oldukça zordur.

---

[207] Mülayim, S. "a.g.e.", s.74.

Ulama kompozisyonların fazla tercih edilmedikleri, ancak F.Y.6686/3a-4a sayfalarında uygulandıkları görülmektedir.

3.5.4. Geometrik Kompozisyonlar

Tarihin hemen her döneminde kullanılan geometrik süslemeler Safevî sanatında da karşımıza çıkmakta, hatta bitkisel, hat ve figürlü kompozisyonlarla birlikte uygulanmış şekliyle karşımıza çıkmaktadır. Geometrik süslemelere bakan kişi bu kompozisyonları bütünleşmiş formlar halinde ve bir anda görür. Karmaşık yapının ilk anda algılanması zor olsa bile kompozisyonun türünü ve ana çizgilerini tanımak mümkündür. Geometrik çizgilerin zemin üstünde ayırdığı kapalı bölmeler biçimin ifade şeklinde kompozisyonun ayrılmaz parçalarını teşkil eder. Safevî sanatkârları bu bakımdan geometrik kompozisyonları da kullanmıştır. Ancak Safevî tezhiplerinde uygulanan geometrik formlara çok benzer formlar Osmanlı saray tezhiplerinde de karşımıza çıkmaktadır. Sadece altın oranlar değil, geometrik formlar, orantılar da Safevî eserlerinde ahengi, dengeyi ya da harmoniyi sağlamak için kullanılmıştır. Geometrik kompozisyonlar sadeleştirilerek bir kaç temel çizgiye indirgenip, ayrıntıları da buna göre yerleştirmişlerdir.

"Geometrik kompozisyonların "nereden geldiği ve neden tercih edildiği" sorusuna cevap veren bütün teorileri genel olarak iki ana grupta toplayabiliriz: İlk grupta yer alan açıklamalar daha çok şekillerin muhtevasıyla ilgili bir takım görüş ve nazariyelerden ibarettir. Şekil ve kompozisyonların ifade ettikleri iç mânâlara ağırlık veren bu açıklamalar daha çok dinî, felsefi, sembolik, siyasi düşünce ve dünya görüşü gibi konulara dayanmaktadır. İkinci gruptaki açıklamalar ise geometrik yapıdaki matematiksel uyum, tabiat diyalektiği kompozisyonların kuruluş çatısındaki

uyumdan hareket eden ve maddenin yapısıyla ilgili materyalist teorilerdir."[208]

"Nokta, geometrik her olayın merkezi olarak kabul edilir. Bir düzlem içinde çizebildiğimiz en basit şekil noktadır. Bir kalem ucunun bir darbeyle yüzeye vuruluşu veya kesişen doğruların kesişme yeri olarak tanımlanan bu en temel elemanın genişliği, uzunluğu ve hacmi yoktur. Noktadan sonra en kolay elde edilen şekil çizgidir. Düz, eğri veya kırık çizgiler, çeşitli açılarla, temel geometrik formları yaratırlar.

Tezyinatta kullanılan bütün kompozisyonlar, çok değişik malzeme ve teknikle bazen kalın şeritler, bazen de plastikleşmiş kabartmalar halinde olmasına rağmen, nokta, çizgi ve yaylardan meydana gelen bir kavramlar topluluğuna dayanır. Dik açının kullanılmasıyla iki doğru parçasının kesişmesinden dik eksenler meydana gelir. Bu eksenlerin yardımıyla geometrik şekillerin düzlem üzerinde belirli aralıklarla tekrarı, mesafe değeri sayılarla ifade edilen bir yansıma meydana getirir ki, şekillerin bir eksene veya noktaya göre kaydırılmasıyla ortaya çıkan simetrik oluşumlar "geometrik kompozisyonları" meydana getirir.

Her kompozisyonun esası eleman ve düzen kavramı üzerine oturur. Elemanlar satıh üzerinde ya birbiriyle kesişir ya da birbirine göre mesafe ve konumu sayı değerleriyle ifade olunan özel geometrik ilişkiler içinde bulunur. Kompozisyon birden fazla elemandan meydana geliyorsa daima temel elemanlar (veya çekirdek form) bir de temel geometrik düzen bulunur.

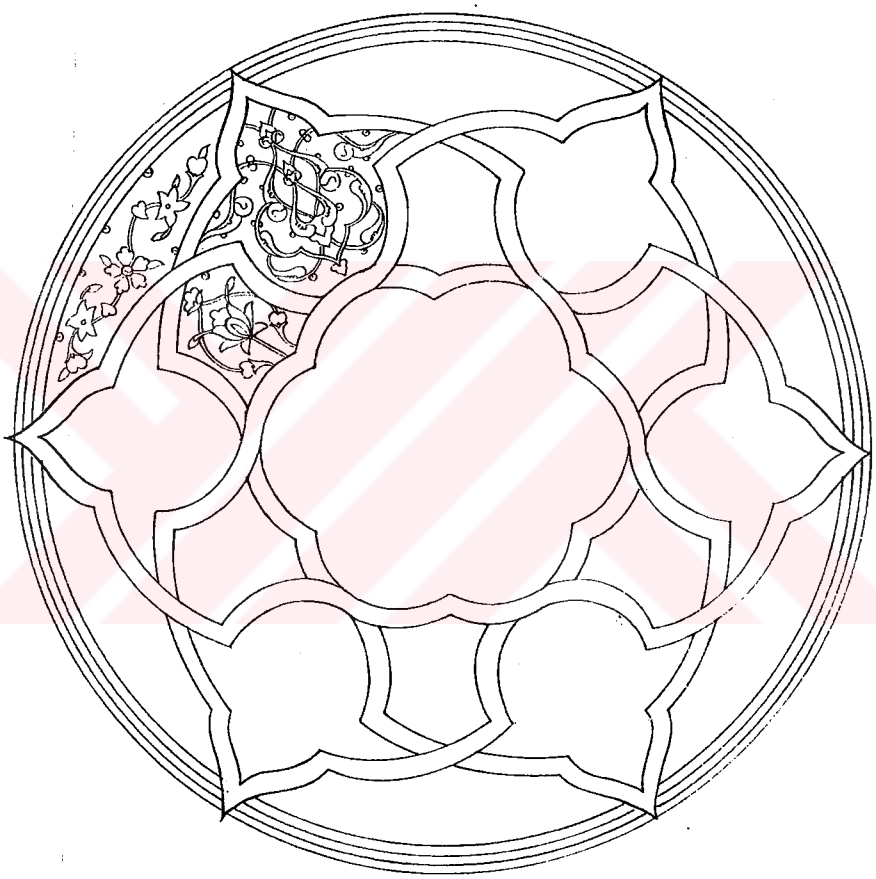
---

[208] Mülayim, S. "Anadolu Türk Mimarîsinde Geometrik Süslemeler-Selçuklu Çağı", Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1982, s.68.

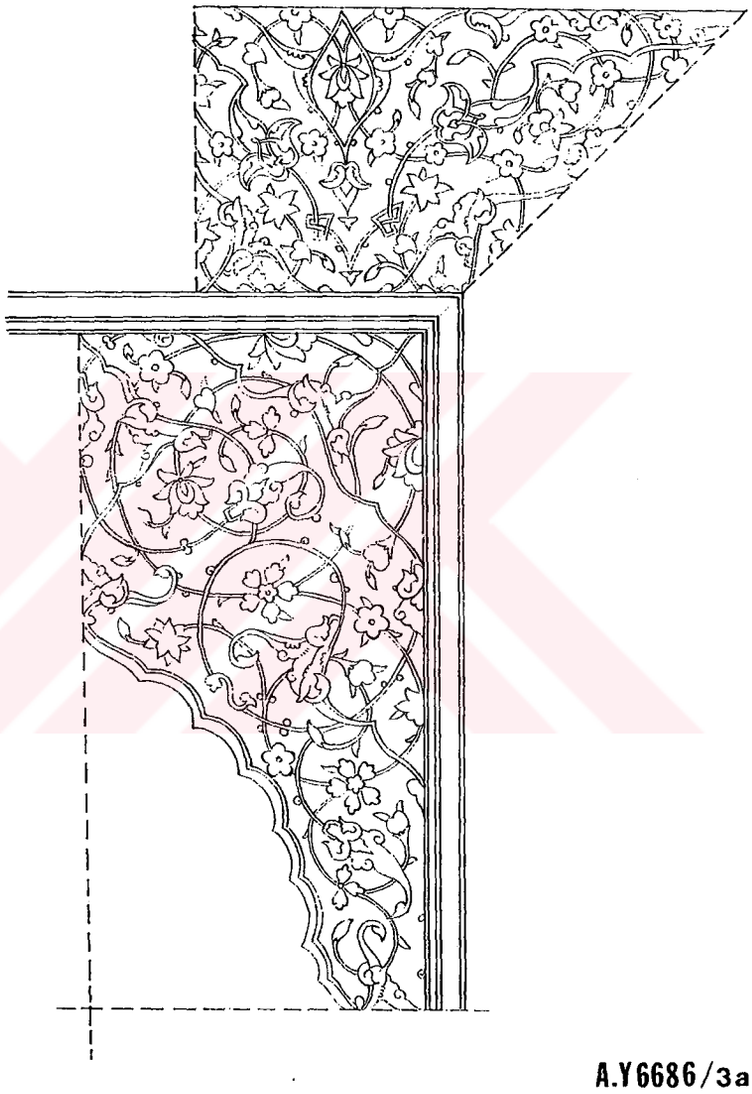
"Geometrik kompozisyonların kaynağı geniş çapta Azerbaycan üzerinden İran'dan geldiğidir."[209]

Geometrik kompozisyon örnekleri A.Y.6686/1b, F.Y.1309/2b, F.Y.1309/264a, F.Y.561/1a sayfalarında uygulanmıştır.

[209] Mülayim, S. "a.g.e.", s.93.

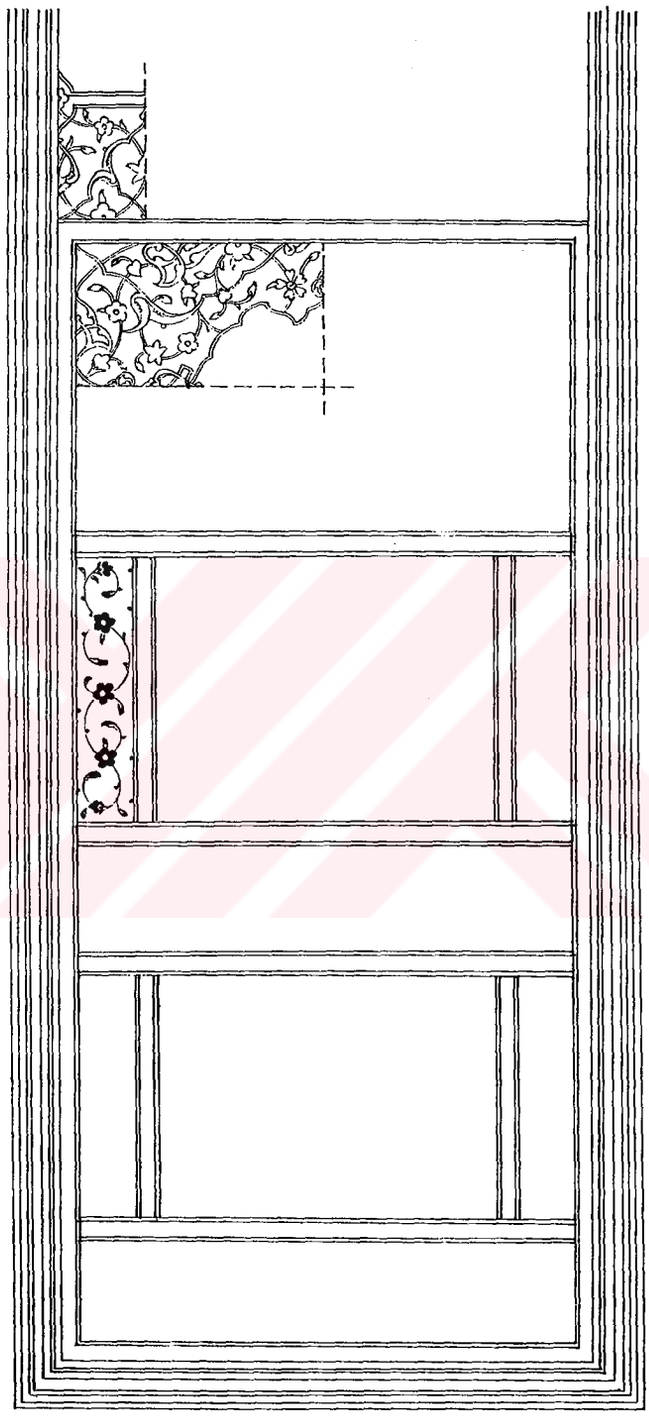


A.Y6686/1b

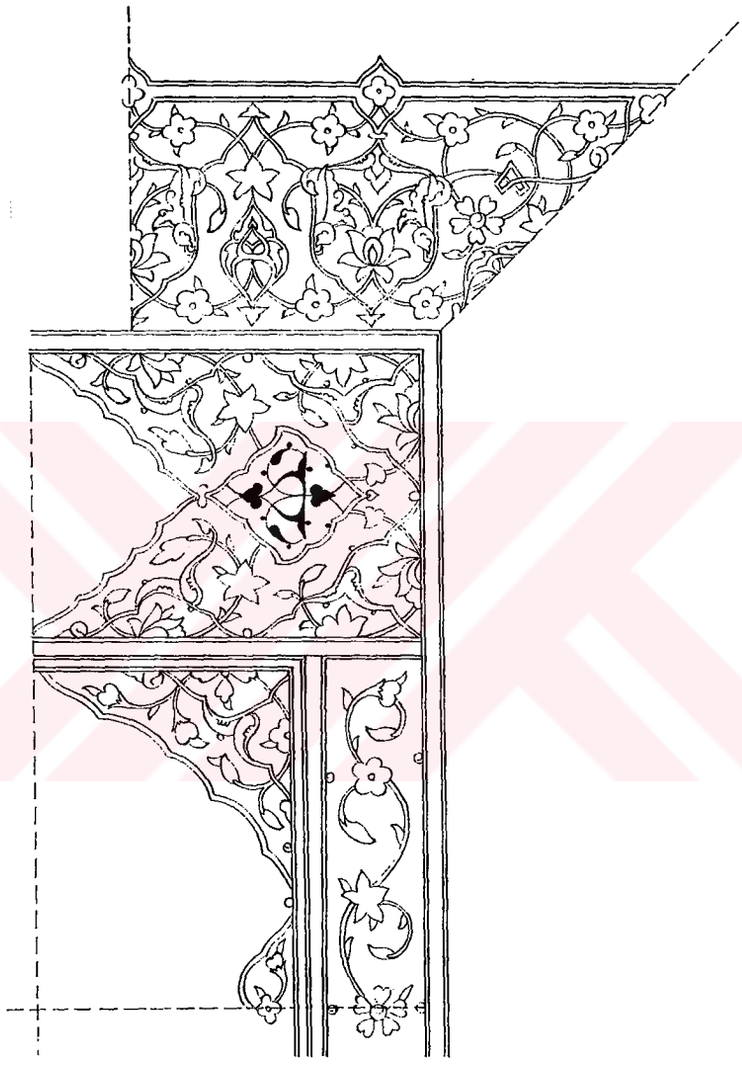


A.Y6686/3a

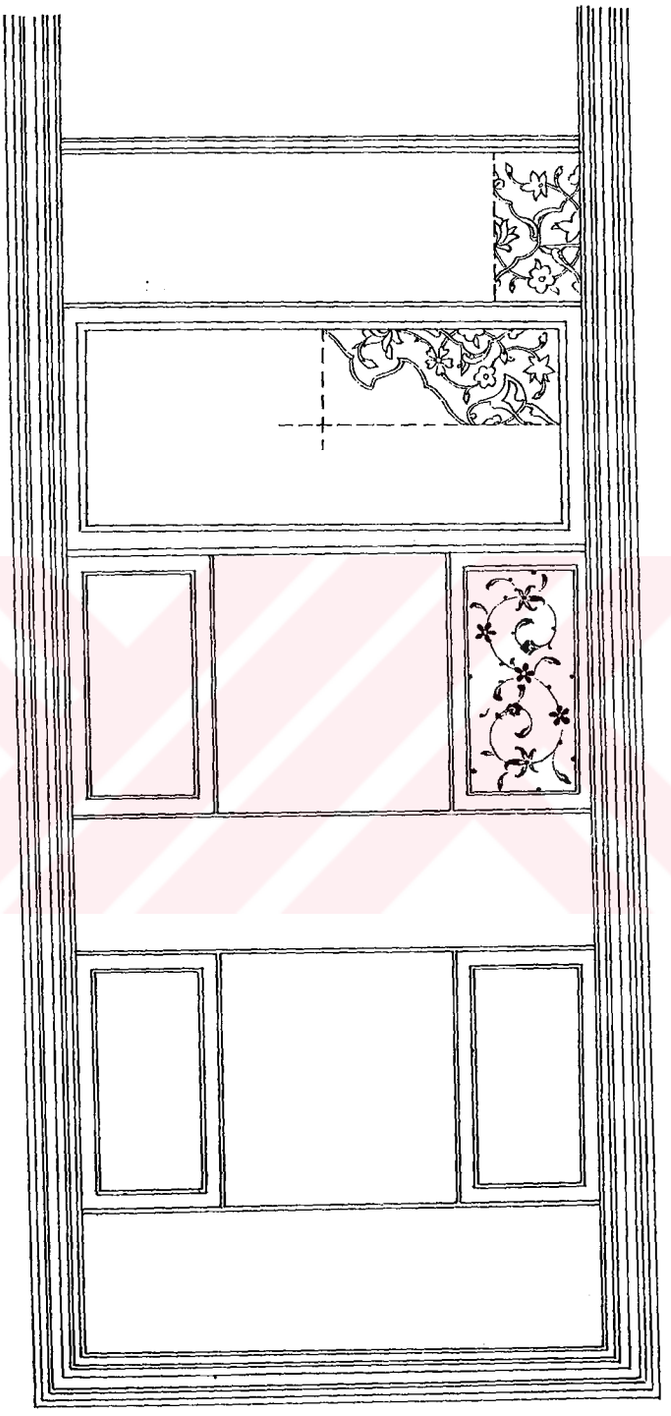
T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
DOKÜMANTASYON MERKEZİ



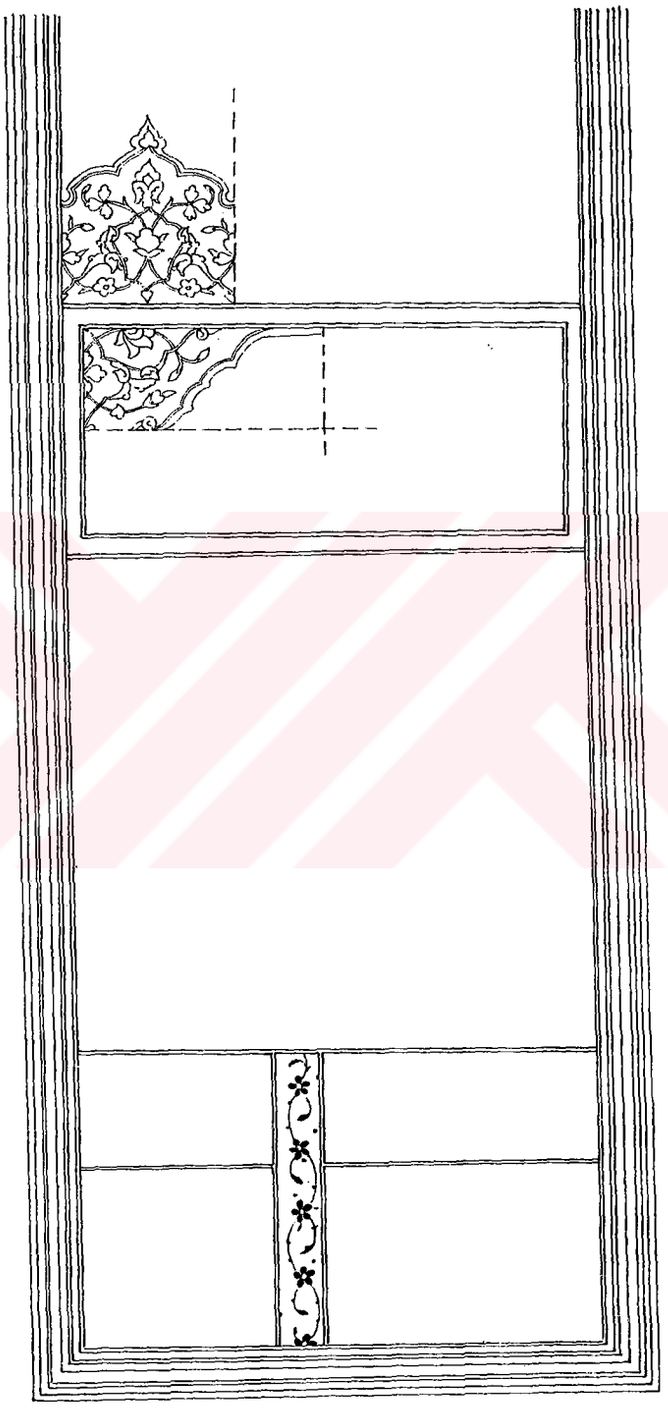
A.Y6686/4a



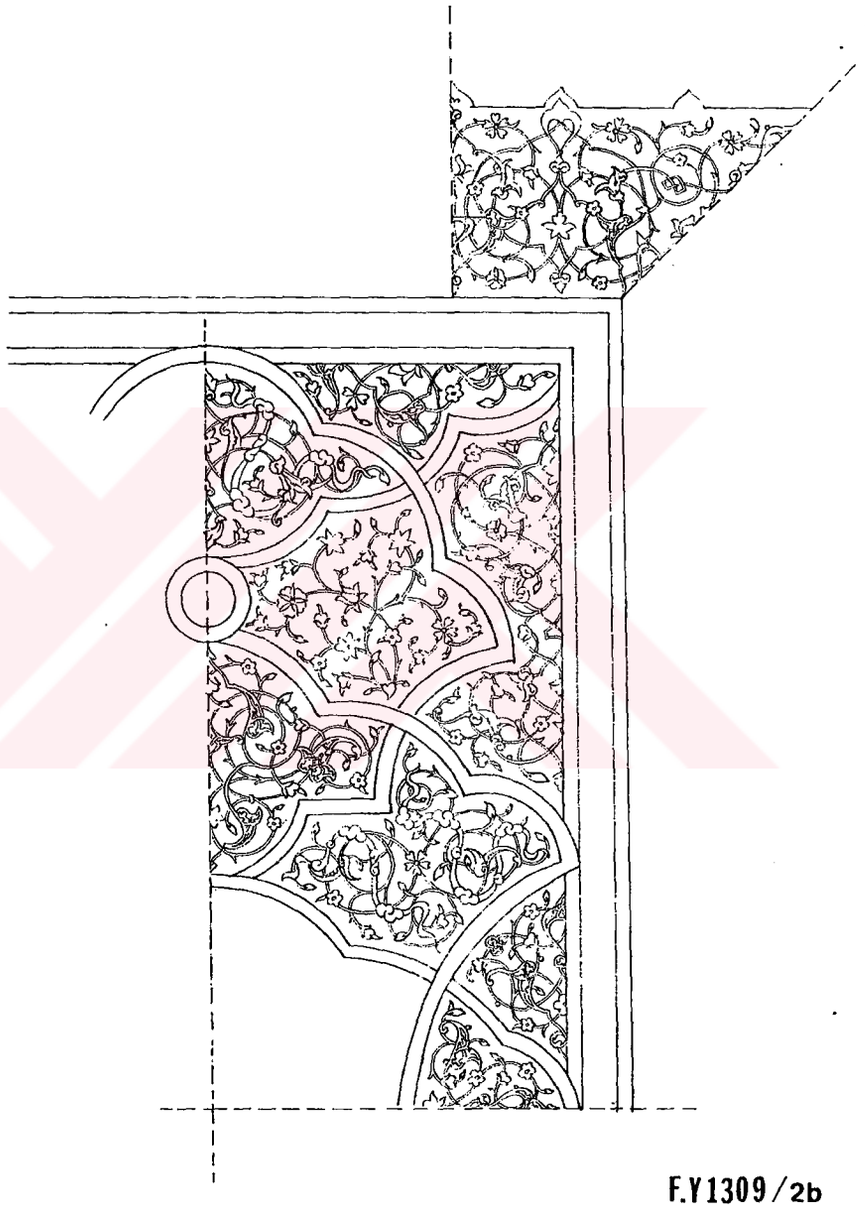
A.Y6686/280a



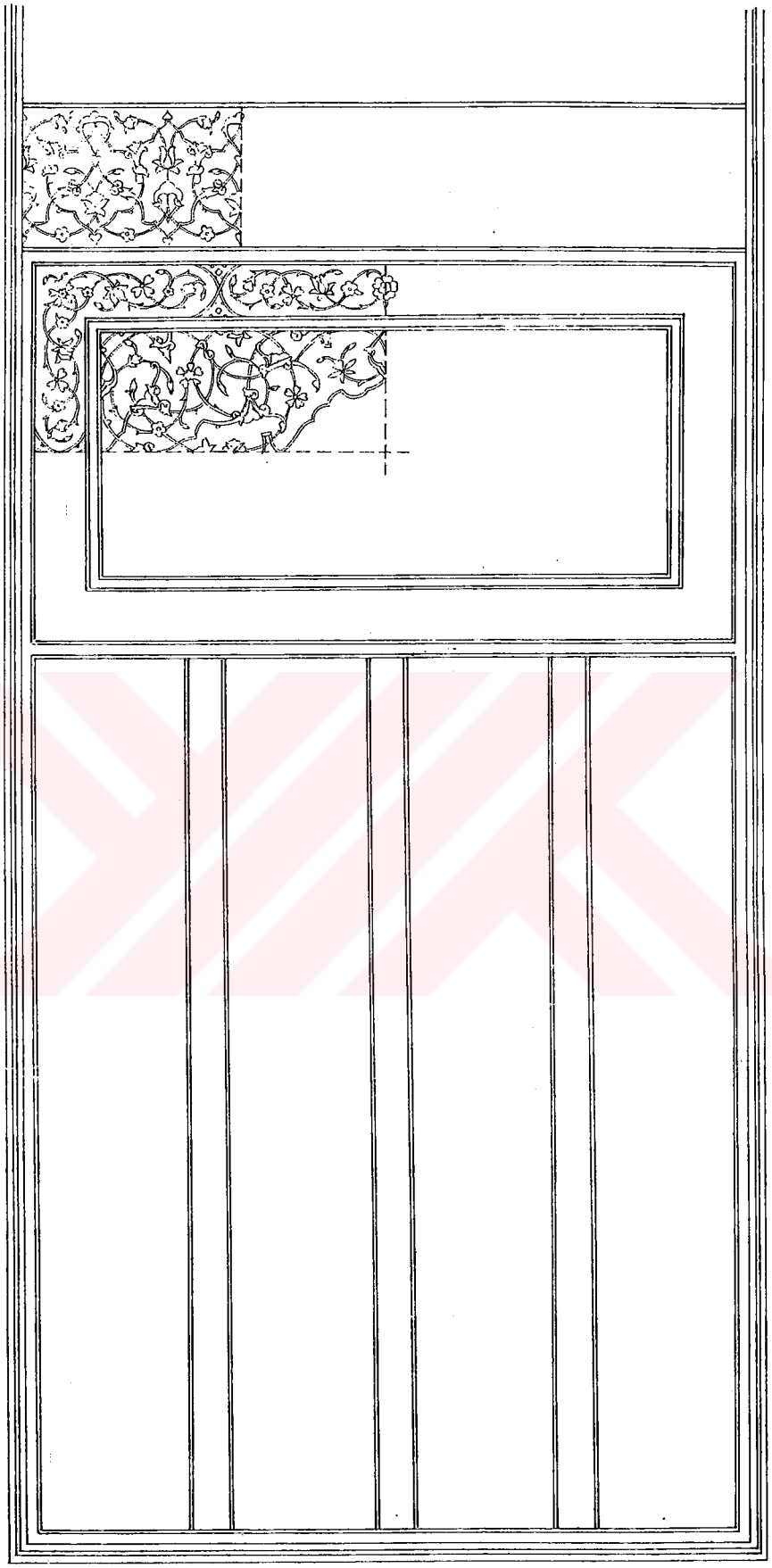
A.Y 6686/281a



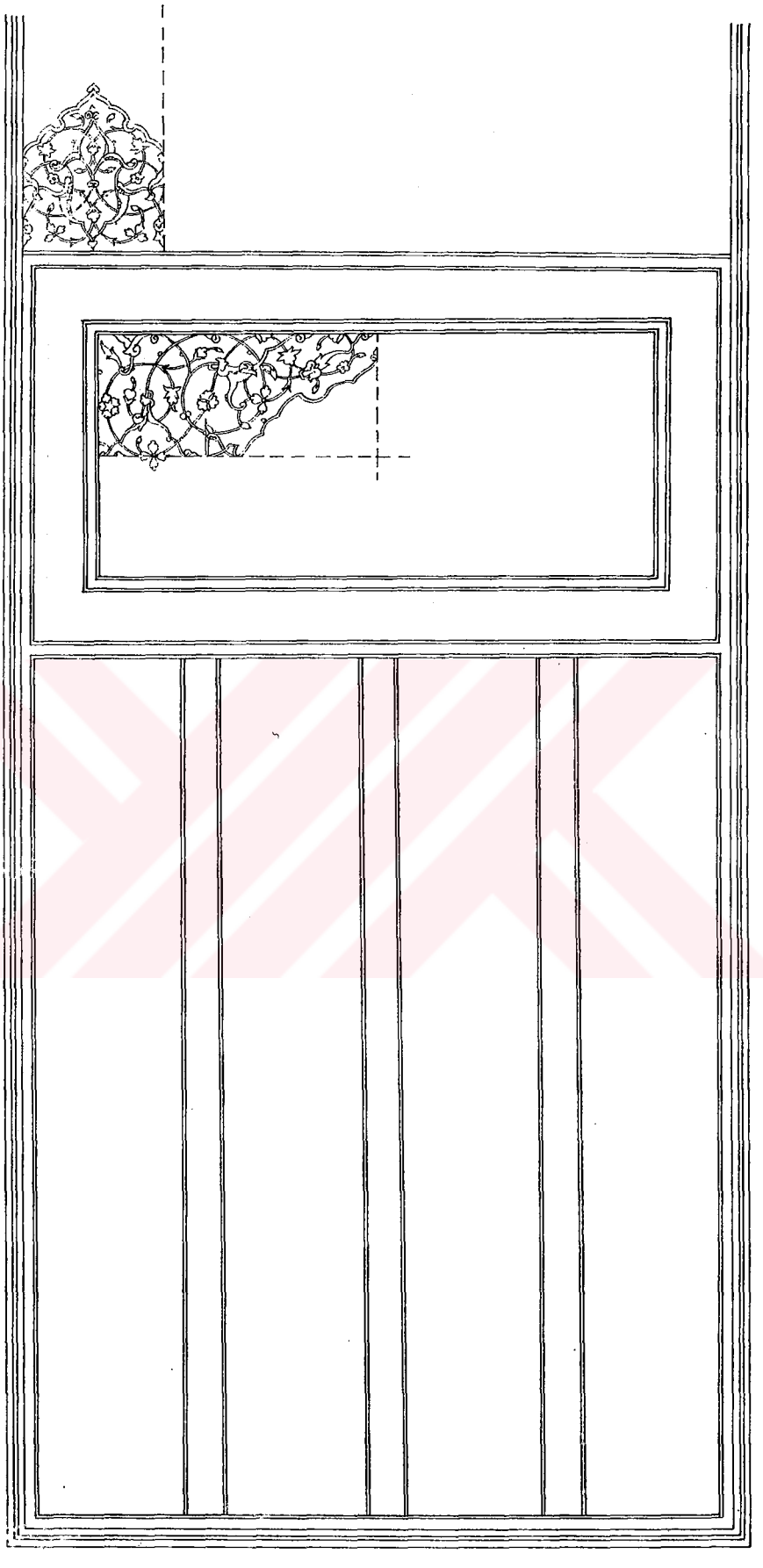
A.Y6686/282a



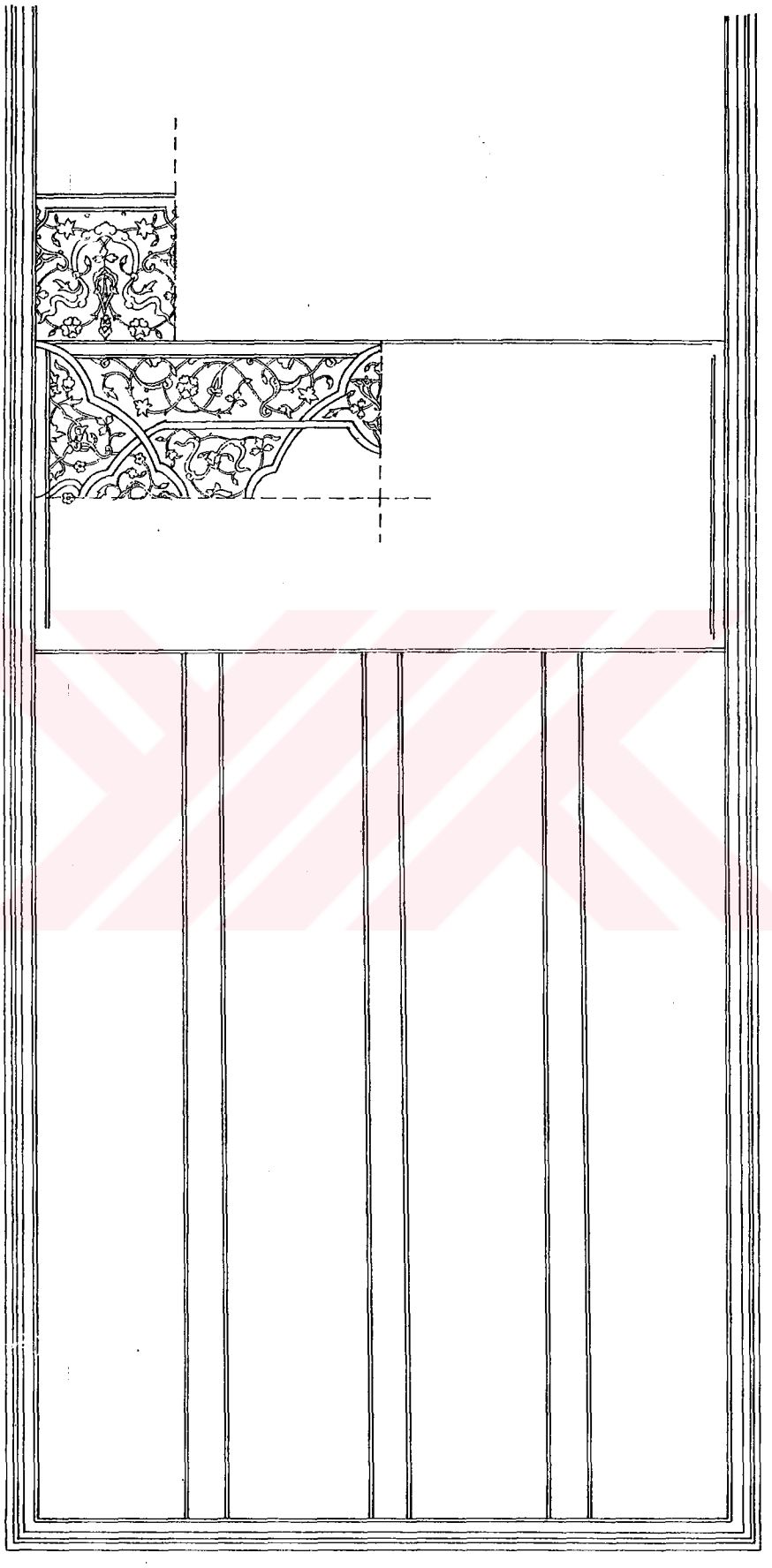
F.Y1309/2b



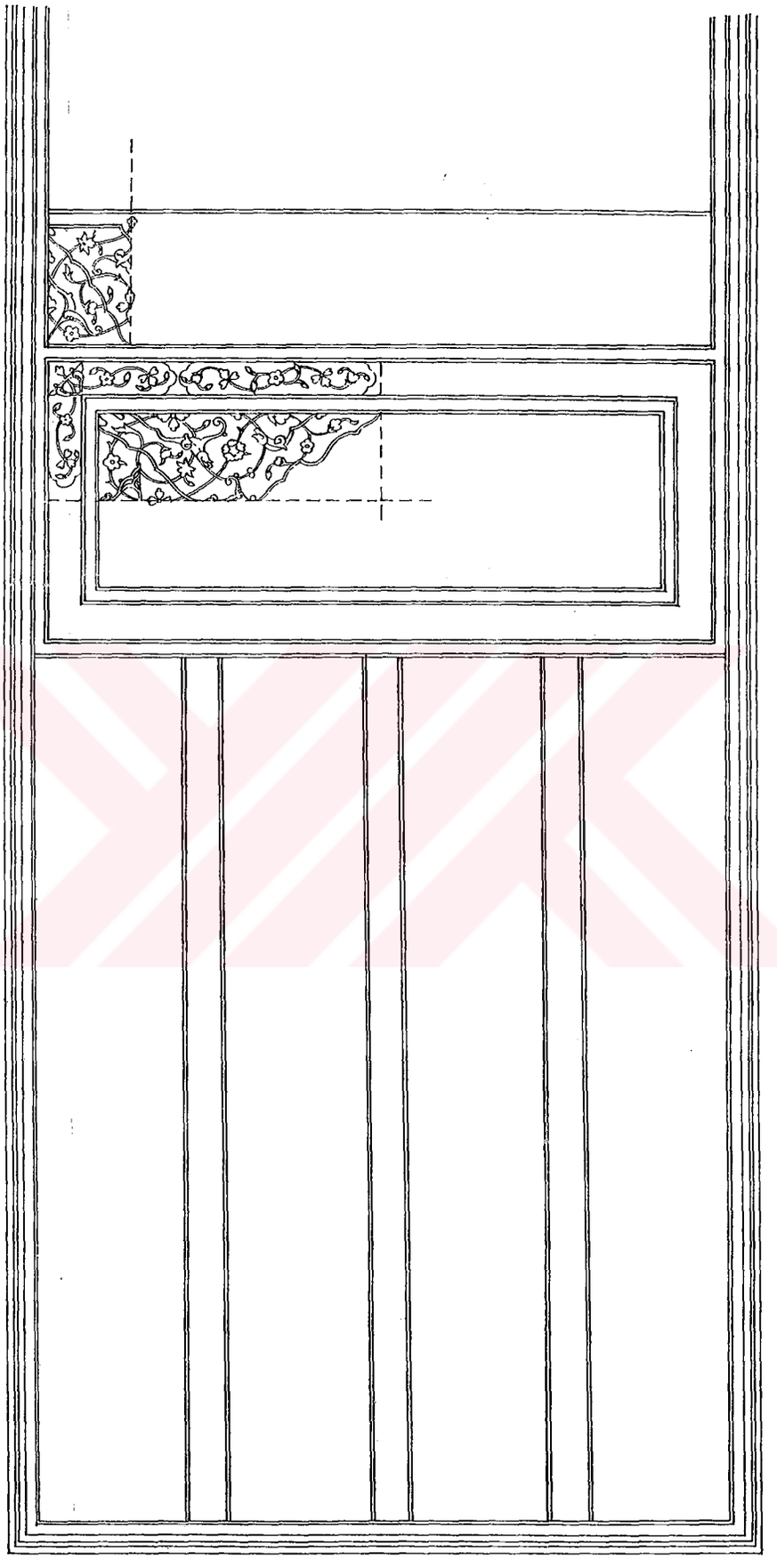
F.Y 1309 / 126 a



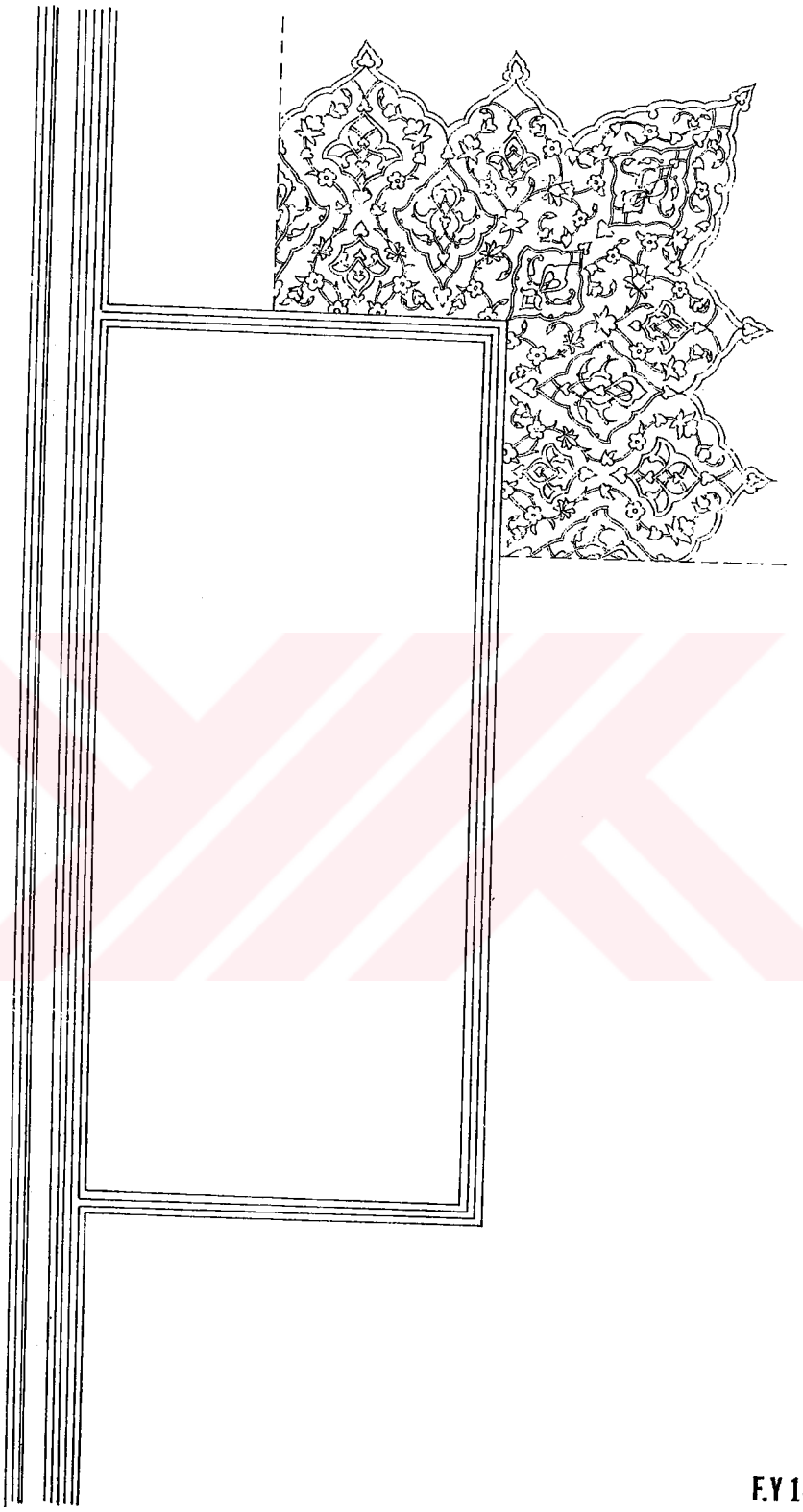
F.Y 1309 / 191a



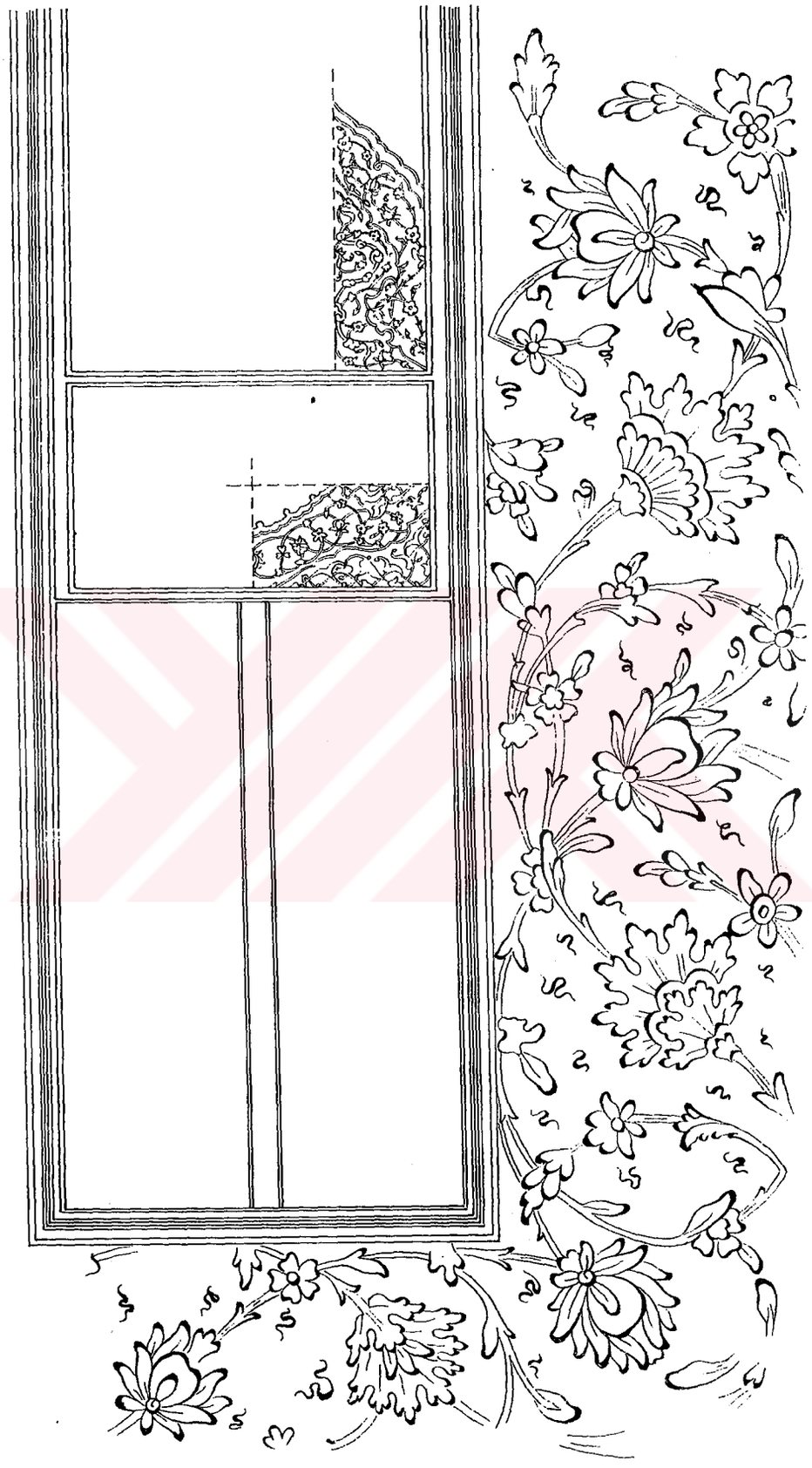
F.Y1309/264a



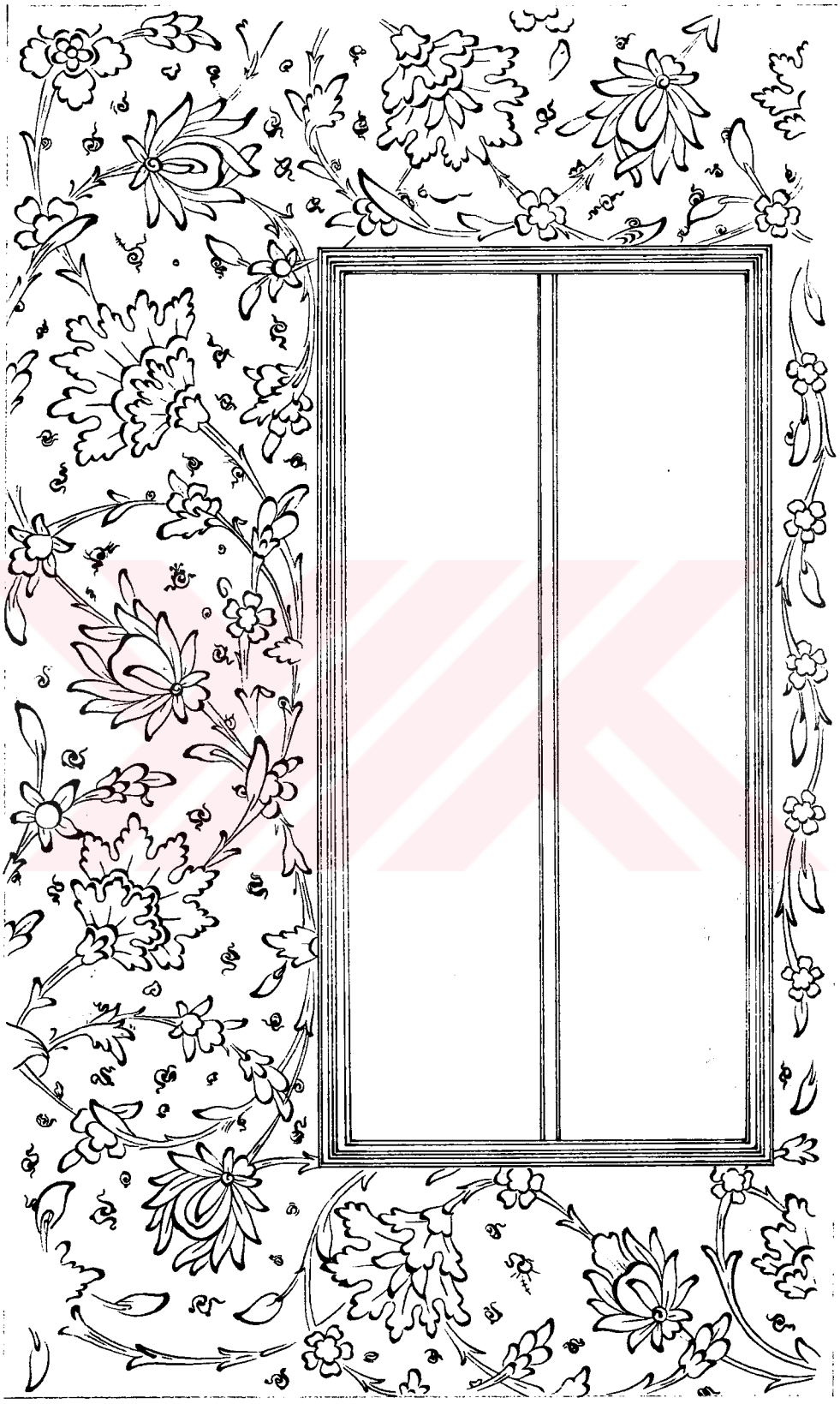
F.Y 1309/359a

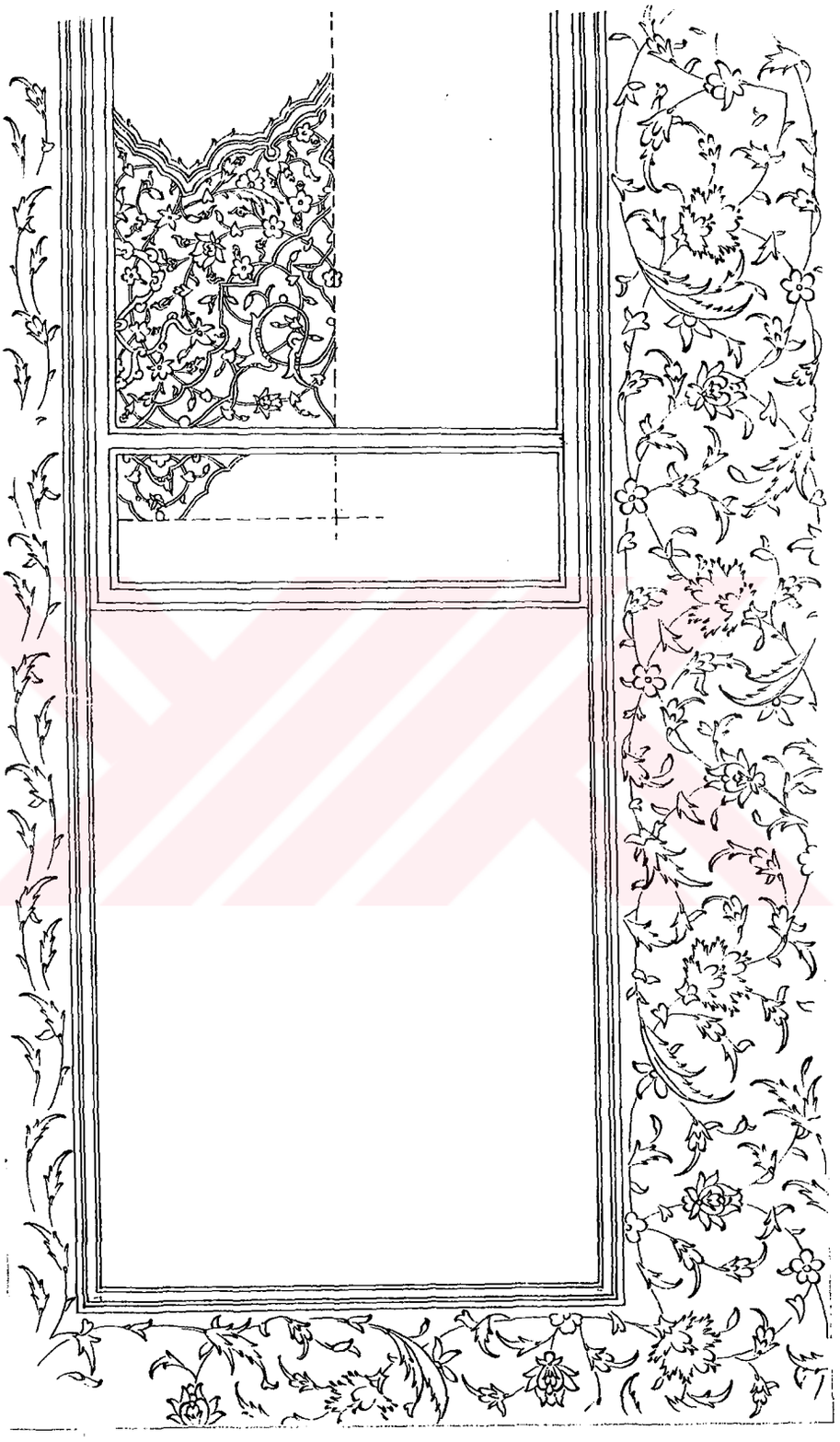


F.Y 1411 /1b

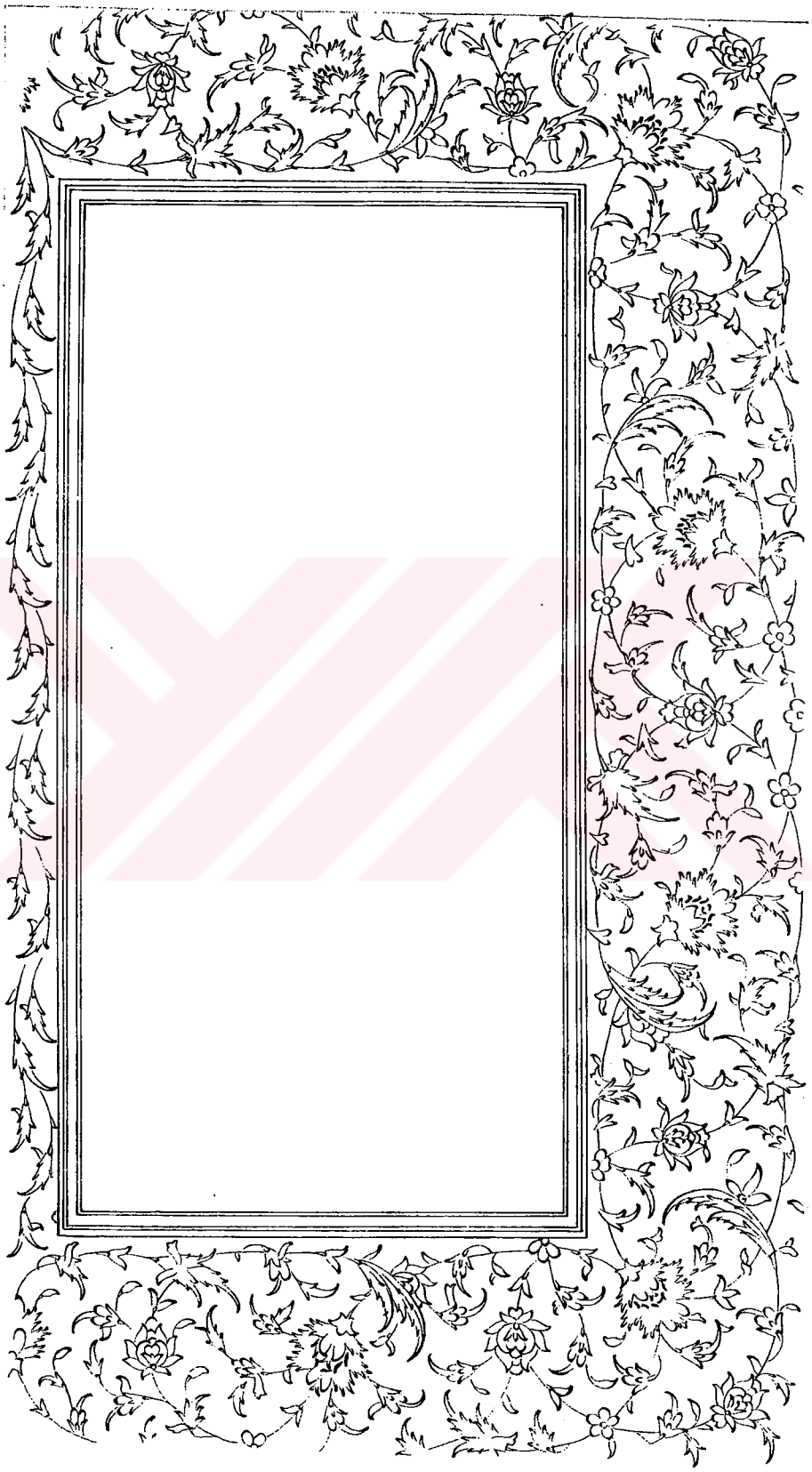


F.Y 1411/2b

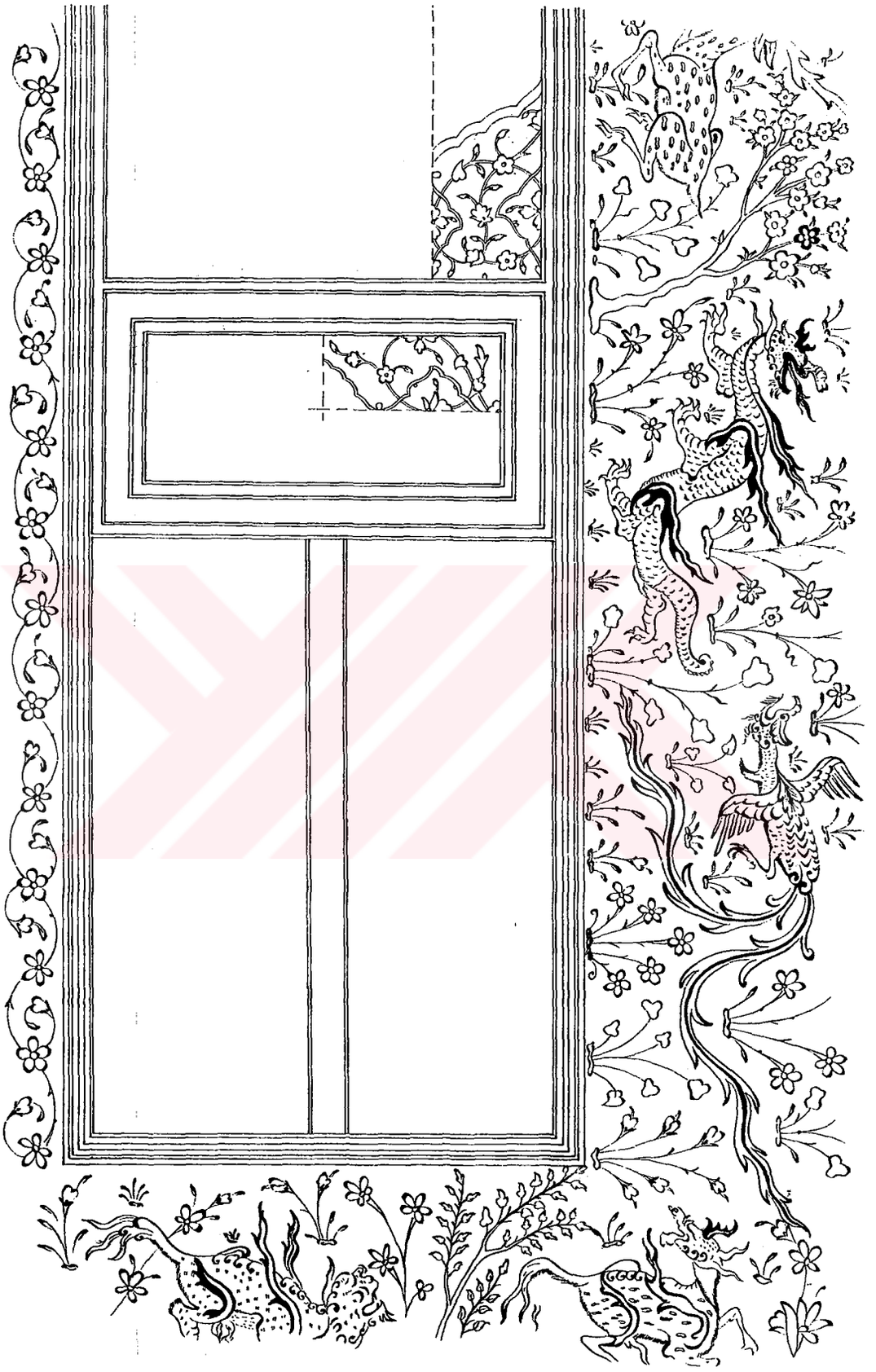




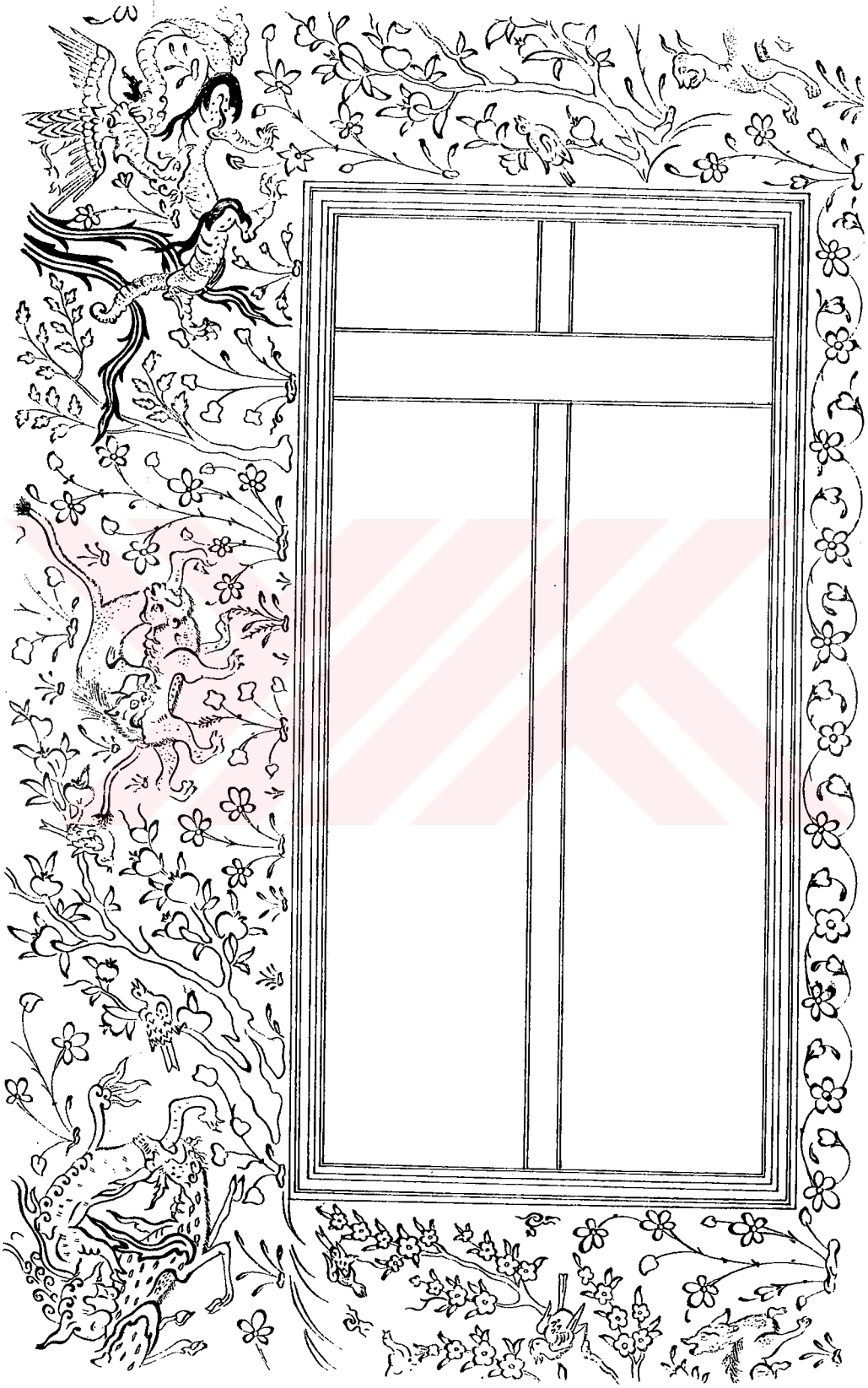
F.Y 506/1b



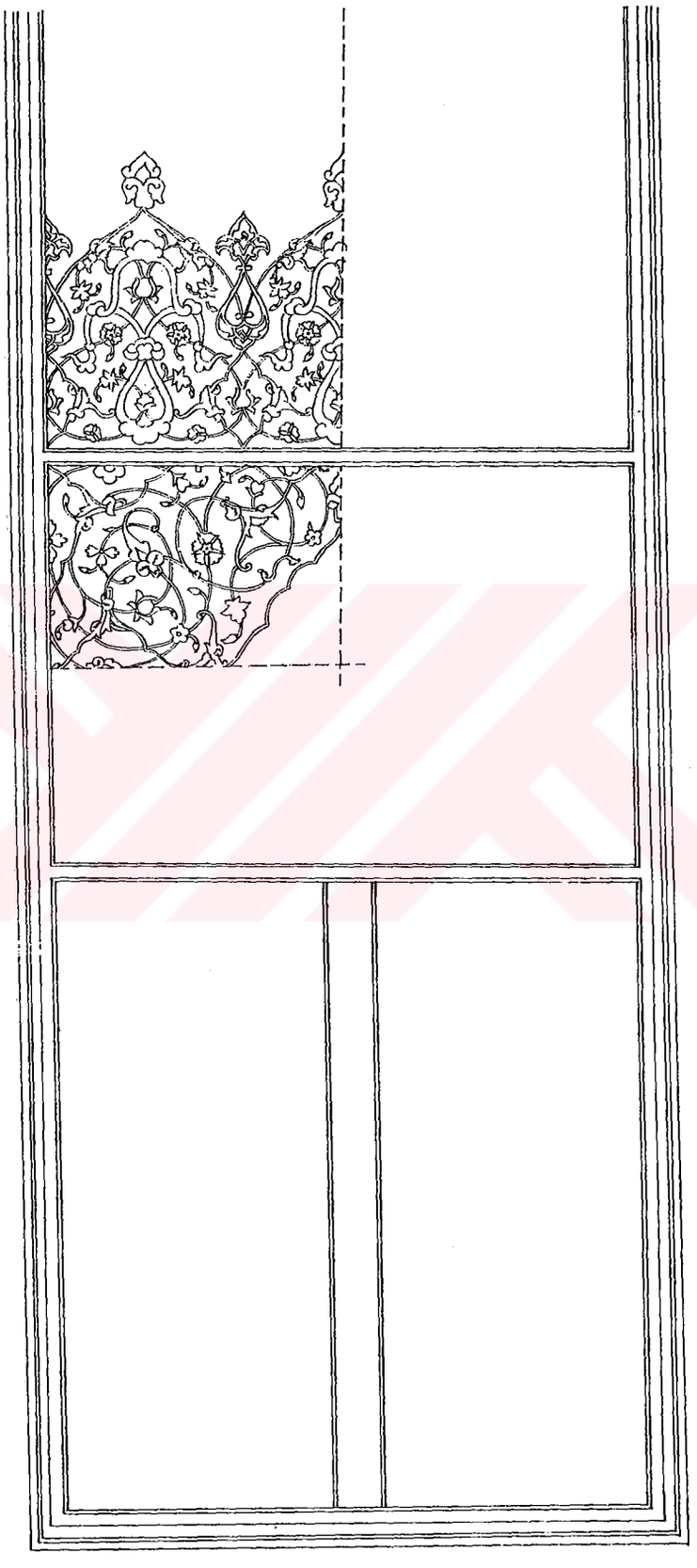
F.Y 506 /2a



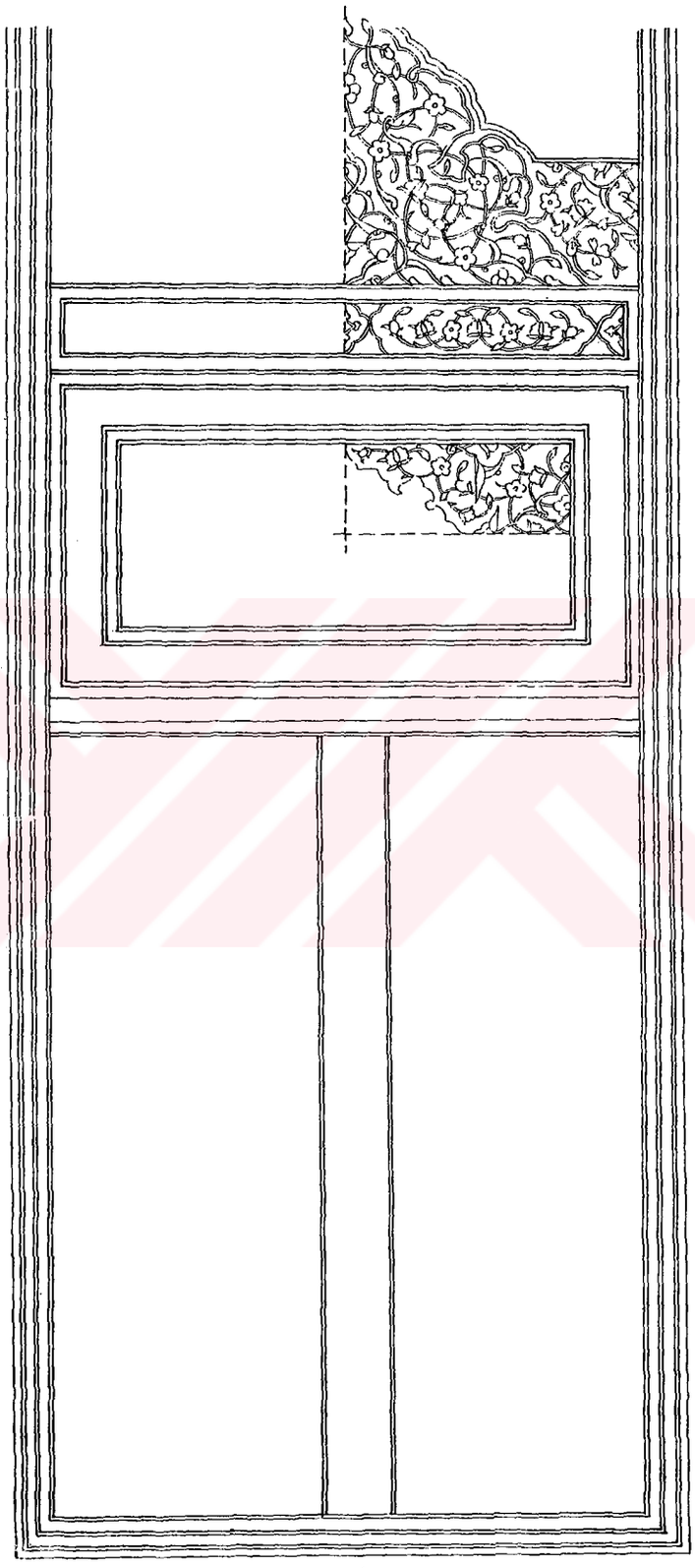
F.Y 1327 / 1a



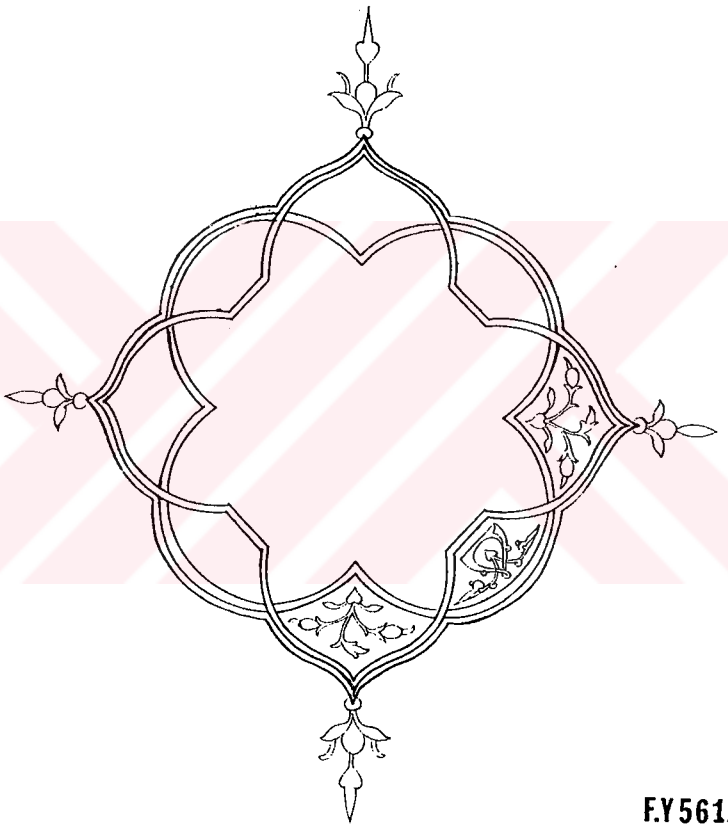
F.Y 1327 / 1b



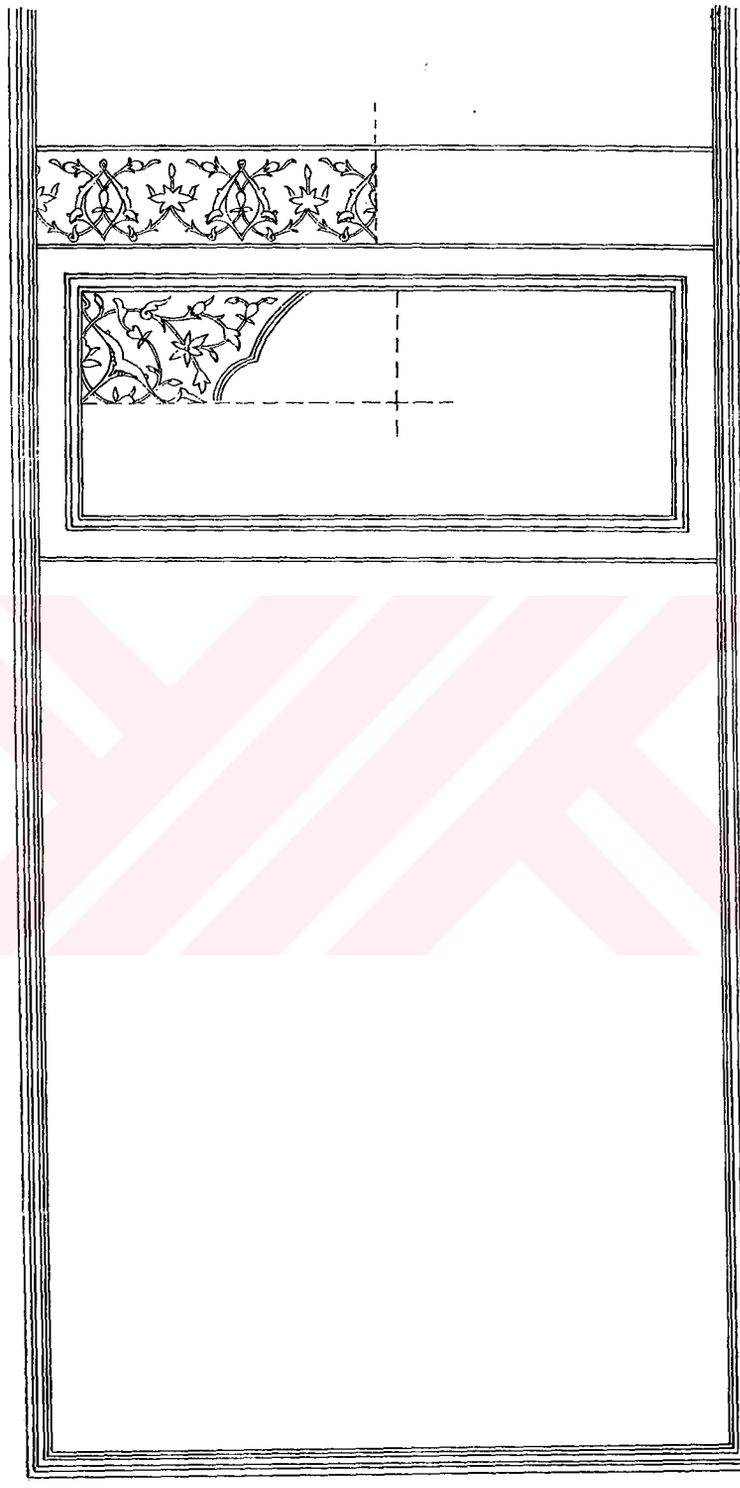
F.Y 1397 / 1b



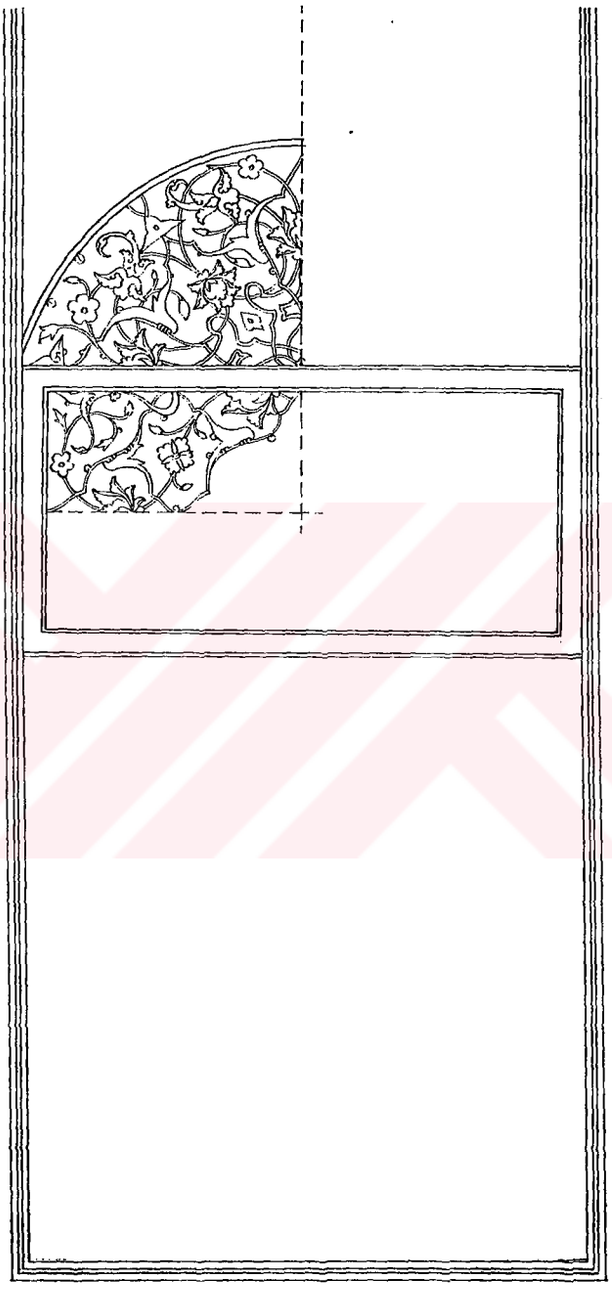
F.Y 507/1b



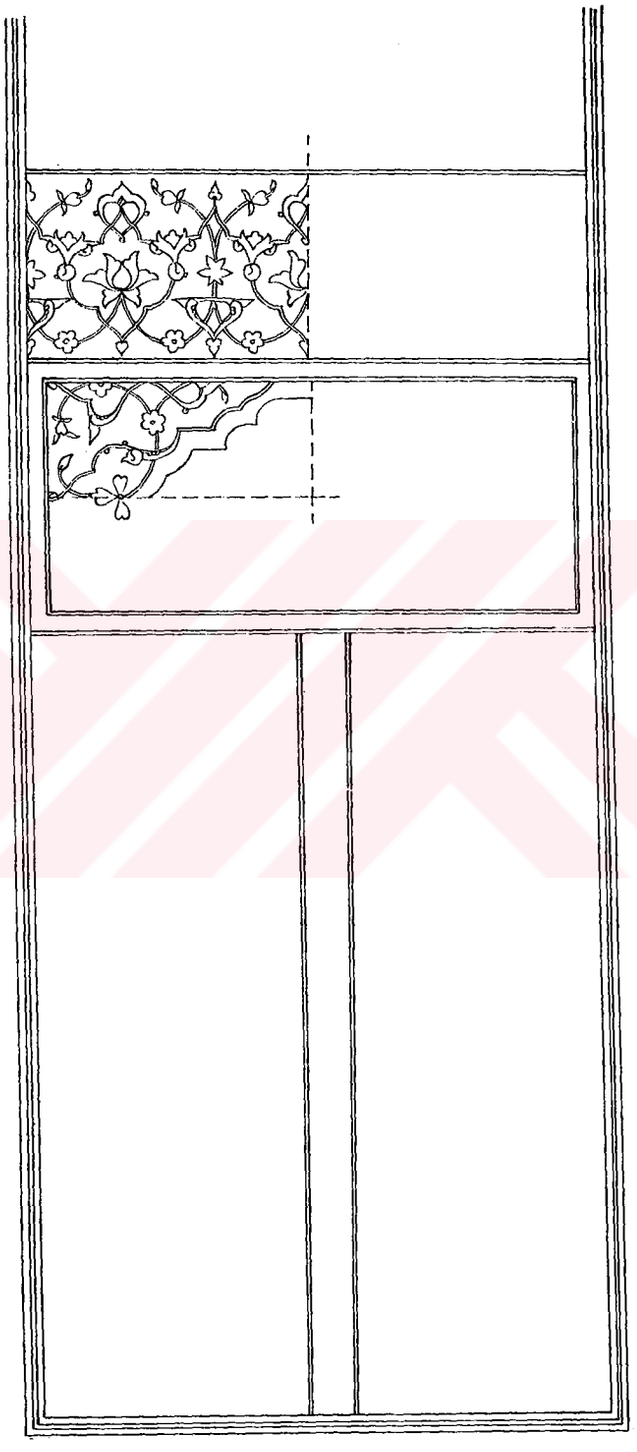
F.Y 561/1b



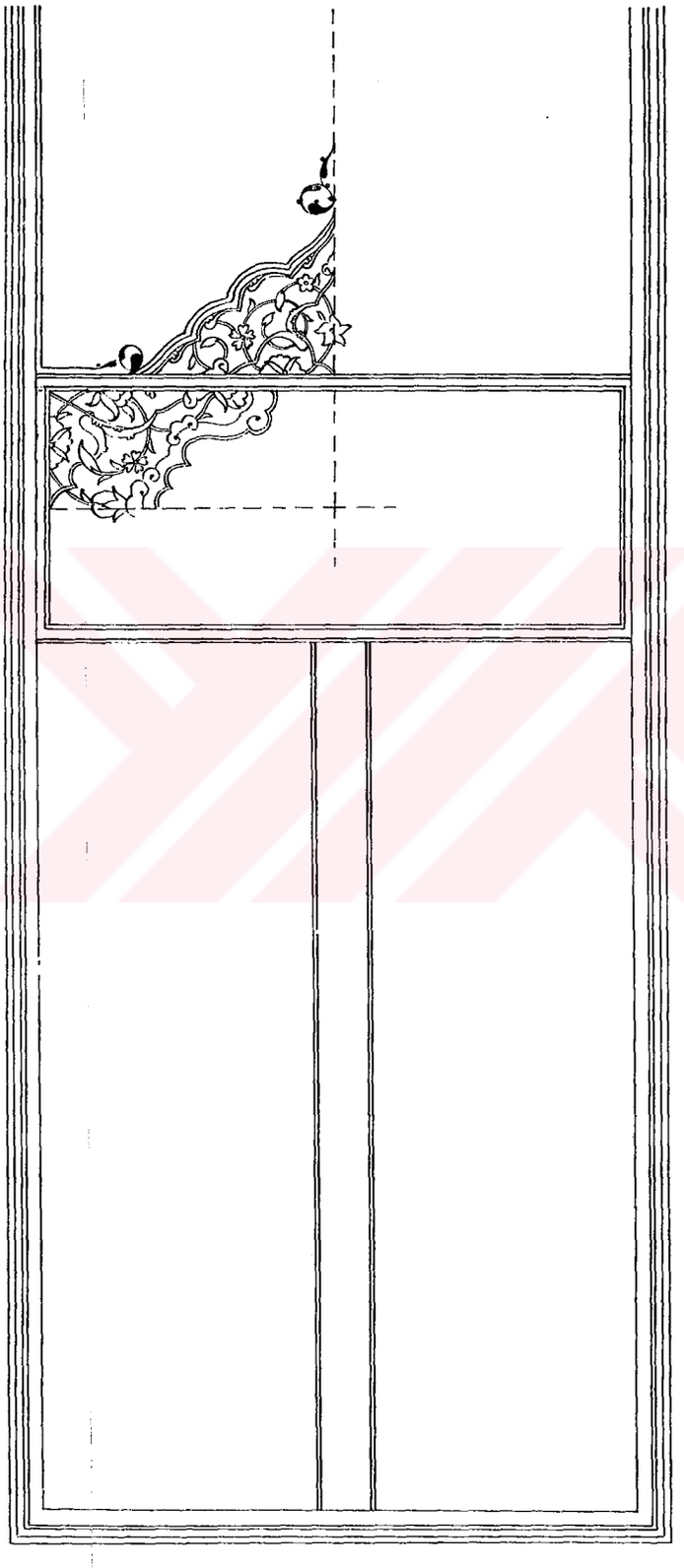
F.Y561/2a



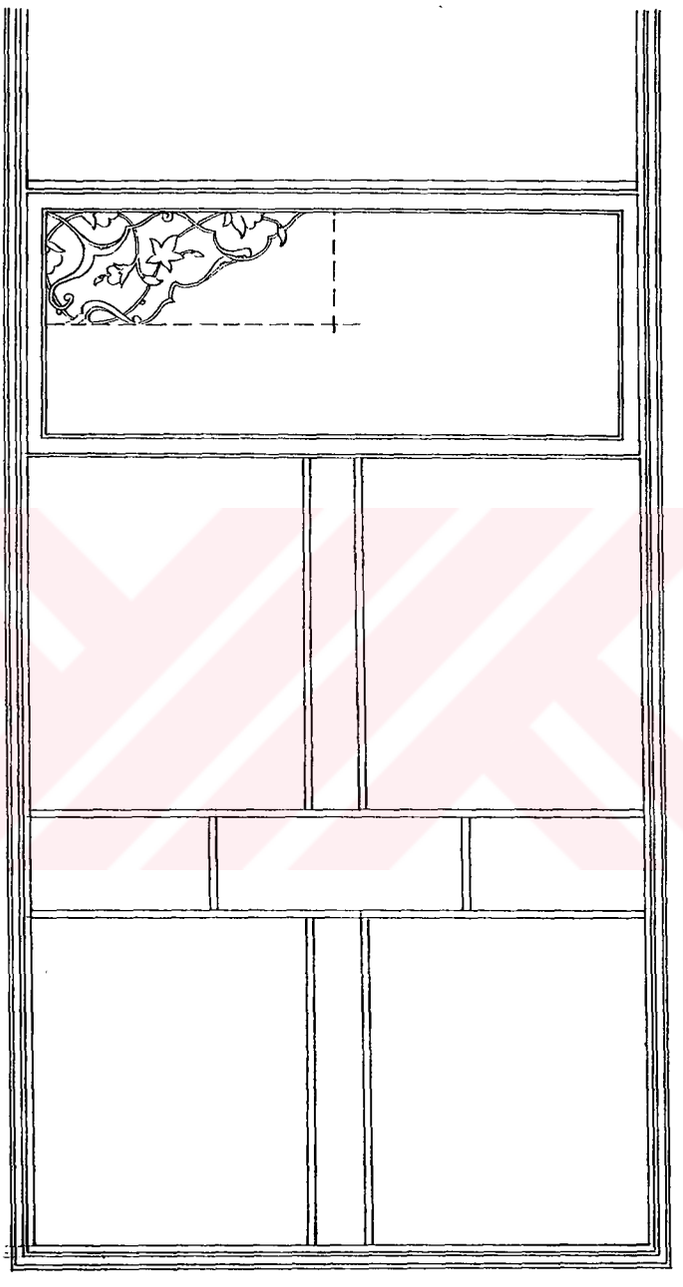
F.Y 1015 / 1b



F.Y 519/1b



F.Y 332 / 1b



F.Y 531/1b

3.6. Motifler

Süslemelerde görülen unsurlar içinde, tabiattan alınmış olan motif ve figürler sanatkâr tarafından belirli bir stilizasyona uğratılarak uygulanır. Sanatkârlar da tabiattan bolca istifade ederek, çeşitlendirmiş, işlemiş ve tezhib sanatına çeşitli motifler kazandırmışlardır. Üslûplaştırılan motifler, milletlerin gelenek, göreneklerini yansıtmakta, ayrıca ince zevk anlayışlarını, inançlarını göstermektedir.

Motifler, desenlerin yapı taşlarıdır. Bu sebeple de motifleri ve motif gruplarını iyice tanımak gereklidir. Tezhib motifleri tasnif edilirse; bitki kaynaklı motif grupları içinde hatâyî grubu başta gelir. Hatâyî grubu içinde yaprak, penç, hatâyî, yarı üslûplaştırılmış çiçeklerden söz edilebilir. Diğer motif çeşitleri de şöyle sıralanabilir:

- Hayvan motifleriyse; tabiat kaynaklı üslûplaştırılmış hayvan motifleri ve hayal mahsulü efsanevi hayvan motifleri olmak üzere iki gruba ayrılır. İran tezhib ve halkârlarında, minyatürlerinde sıkça rastlanan motif grubudur.

- Bulut motifi hayal mahsulü olarak ejderhanın ağzında gazap ve öfke ifadesi olmakla beraber, zaman içinde de tabiattaki bulut halini almış ve gerçekçi bir anlayış içinde kullanılmıştır.

- Rûmî ve münhani motifinin çıkış kaynakları hala tartışma konusudur. "Montani gibi batılı sanat tarihçilerinin rûmî hakkında ileri sürdükleri fikir, fasulye yaprağından üslûplaştırıldığı ve bitki kaynaklı

olduğudur."[210] Bu görüşün inandırıcılığı mümkün değildir. Yapılan araştırmalarda rûmî ve münhaninin hayvan figüründen kaynaklandığı görülmektedir.

"En basit gibi görünen bir motifin ardında bile, binlerce yıllık bir kültür oluşumunun gelenekleri, görenekleri, efsaneleri, töreleri ve inançları durmaktadır."[211]

Aşağıda hatâyî, rûmî ve bulut motifleriyle ilgili açıklamalar ayrıntılı şekilde yapılmıştır:

3.6.1. Hatâyî Motifi

"XVI. asırda İran'da yazılmış olan sanata ait risalelerde Hatâyî, resim sanatının yedi esas unsurundan biri olarak sayılmaktadır. Bu yedi unsurun içinde bugüne dek tezhib sanatında kullanılan Rûmî, Hatâyî ve Bulut (Ebru) adları bulunduğu için bu unsurların tezhib motifi adları olma ihtimali pek kuvvetlidir. Ancak bu yedi unsurun asıl şekillerinden risalelerde hiç bahsedilmemektedir."[212]

Tezyini sanatların ana motiflerinden biridir. "Bu motif, stilize edilmiş bir çiçeğin dikine olarak alınmış kesitinin anatomik çizgilerini ifade eden

---

[210] Derman, Ç.-Birol, İ. A. Türk Tezyini Sanatlarında Motifler, Kubbealtı Akademisi Kültür ve Sanat Vakfı, İstanbul, 1991, s.13.

[211] Keskiner, C. "Türk Süsleme Sanatı", Kök Dergisi, İstanbul, Mart 1981, Sayı: 2, s.20-21.

[212] Yamanlar, M. M. "Hatâyî Motifinin Menşei Bildiri Özetleri", 9. Milletlerarası Türk Sanatları, 3. Cilt, Ankara, 1995, s.445.

şekildir."[213] Motifin menşei Hata, Hatay, Hıtay isimleriyle de anılan Çin Türkistanı'dır. Orta Asya ve İran yolu ile de Anadolu'ya ulaşan bu motif yaygın kullanım sahası bulmuştur. Her dönemde karakteristiğinde başka özellikler kazanmıştır.

"Hatâyîlerin en erken örneklerini, Uygur Türkleri tarafından yapılmış, VIII. ve IX. yy.'a ait Maniheist duvar resimlerinde görürüz. Anadolu Selçuklularında bu motifin oldukça sade şekilleri ile ele alındığı dikkati çeker."[214]

Desenlerde motifler dengeli ve küçük oranlarda yer alırlar. Halkârî tezyinatta uygulanan hatâyî grubu motifleri daha iri ve teferruatlıdır. Genellikle altının sulandırılmasıyla gölge verilen motifler altın renklerle de canlandırılmışlardır.

Tezhiplerde kullanılan hatâyî grubu motifleri altın zemin üzerinde oldukça iri kullanılmıştır. Yaprak motiflerinin de değişik renklerle boyandığı eserlerde görülebilir.

"Sadece ismini duyduğumuz ve belirsiz bir tarifine rastladığımız islimi, hatâyî'nin bir başka türü olarak belirtilmiştir."[215] Bu kaynağa dayanarak bitkisel çıkışlı motiflere bunu da ilave etmemiz icabeder. Fakat batılı kaynak da bu motif için (İslîmî/Rûmî-arabesk) ismini kullanarak rûmî motifine dahil etmiştir. Bu durumda islimi'nin sadece adından bahsetmekle

---

213 Demironat, M. "Türk Tezyini Sanatlarında Motifler", Akademi Mecmuası, V, İstanbul, 1966, s.48.

214 Keskiner, C. "Türk Motifleri", Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu, s.68.

215 Özergin, M. K. "Temürlü Sanatına Ait Eski Bir Belge: Tebrizli Cafer'in Bir Arzı", Sanat Yıllığı VI, İstanbul, 1976, s.475.

yetiniyoruz."[216]

XVII. asrın önde gelen âlim ve şairlerinden Rîyâzî Mehmed Efendi (1572-1644) Düstûrü'l-Amel adlı eserinde islîmî adı verilen bir motiften bahseder. "Başka kaynaklarda tesadüf edilmeyen bu motifin tezhib sanatında çok kullanılan ve daha çok çiçeklerin stilize edilmiş şekli olan hatâyî'ye benzediğini belirtir. Eserinin islîmî maddesinde, Şahı, Çaldıran hezimetinden dolayı teselli etmek için İranlı şair Ümidi'nin söylediği,

Kazâ der-bârgâh-ı Kibriyâyî

Figende nakş-ı islimi Hatâyî

beytini örnek gösteren Rîyâzi, "İslimi" ile "Selimi" mahlası kullanan Yavuz Sultan Selim'in "Hatâyî" ile bu mahlası kullanan Şah İsmail'in kasdedildiğini; fakat tevriye yoluyla aynı zamanda iki motif isminin zikredildiğini şöyle açıklar: "Bu beyt, Şah İsmail ile Sahib-kıran-ı zaman Sultan Selim Han, Çaldıran sahrasında muhabere idüp Şah, satvet-i kâhire-i Osmânî'den münhezim oldukda, Ümidi'nün Şahı tesliyet içün didüğü kasidenin matlaıdır. İslimi'yi dimekle Sultan Selim ile Şah İsmail'ün mahlaslarına tevriye kasd eylemişlerdir."[217]

Stilize tabiat unsurlarının zenginleşerek, yapraklarının çeşitlenmesi, cbatların büyümesi Şah Kulu tarafından yaratılan Saz Üslûbunda görülmekle beraber hatâyîlerin en seçkin ve güzel örnekleri mevcuttur.

Tabiattaki çiçekler genellikle üslûplaştırılarak sanata girmiştir. Ancak olduğu gibi resmedilmek suretiyle de kullanılmıştır.

---

[216] Derman, F. Ç.-Birol, İ. "a.g.e.", s.66.

"- Profilden görünüşünün üslûplaştırılmış şekli (gül, lale, karanfil vs.)

- Kuşbakışı görünüşünün üslûplaştırılmış şekli (penç)

- Dikine kesitinin üslûplaştırılmış şekli (hatâyî)

gibi çeşitli şekillerde kullanılmıştır."[218]

"Ebegümecigiller familyasına ait gülhatmi, bamya ve hibiskus gibi çiçeklerin Anadolu, İran ve civarlarında çok yaygın bitki oldukları biliniyor. Bu çiçekleri aynı nilüfer gibi İlhanlı devrinden sonra minyatürlerde çok sayıda tasvir edilmiştir. Bu tür çiçeklerin özellikleri çiçek yaprağının basit şekilde olması ve çiçek yapraklarında renk ton değişimlerinin bulunmasıdır. Bu özellikler tezhibin çiçek motifleri arasında da görülüyor."[219]

"Şakayık, çiçekli arabesk, palmet ve bu gibi adlar altında yayınlarda bahsedilen motif, hatâyî motifinin farklı ve hatâlı isimleridir. Bunlar, hatâyînin farklı devir üslûplarıyla değişik çizilmiş şekilleridir; ancak, esas aynıdır."[220]

"Safevî devrinde hatâyî motifleri daha çok gelişmiş ve çeşitlenmiştir. Şah Abbas devrinde çok yapraklı çiçekler Şah Abbasî çiçekleri olarak alandırılmıştır. Çünkü bu çiçekler Safevîlerden önce küçük boyutlarda çizilirken, Safevîlerle birlikte ebatlar büyümüş ve Şah Abbasî çiçeği olarak

---

217 Açıkgöz, N. "Riyazi'nin Eserlerinde Klasik Sanatlar", Türk Dünyası Araştırmaları, İstanbul, Ağustos 1987, Sayı: 49, s.232.

218 Derman, Ç.-Birol, İ. "a.g.e.", s.65.

219 Yamanlar, M. M. "a.g.e.", s.447.

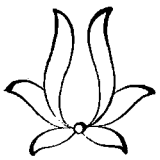
220 Derman, Ç., "Türk Bezemesinde Hatâyî", Yeni Türkiye, Yıl: 3, Sayı: 15, Mayıs-Haziran 1997, s.633.

adlandırılmışlardır."[221]

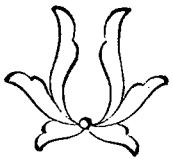
Safevî dönemine ait hatâyî grubu motiflerin örnekleri incelenen eser numaralarına göre arka sayfada görülebilir.

[221] Takestanî, A. M., "a.g.e., s.59.

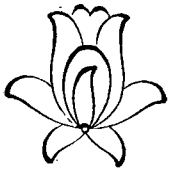
Hatâyîler



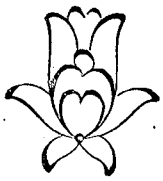
F.Y 1309



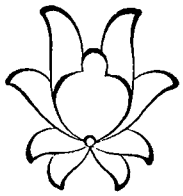
F.Y 519



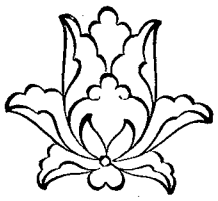
A.Y 6686



F.Y 506



F.Y 1411

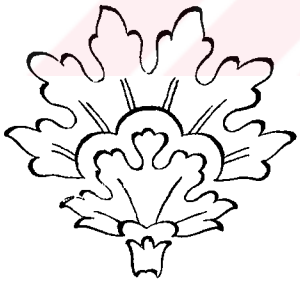


F.Y 1015

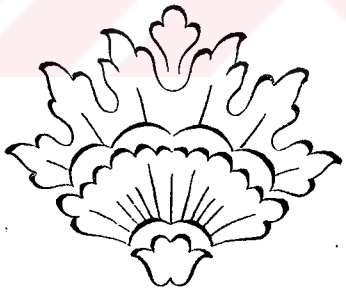
F.Y 506

F.Y 506

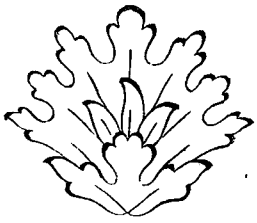
F.Y 506



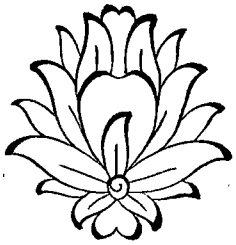
F.Y 1411



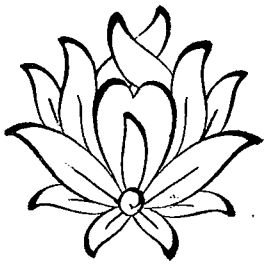
F.Y 1411



F.Y 1411



F.Y 1411



F.Y 1411

Goncalar

A.Y 6686
F.Y 506
F.Y 531

F.Y 519
F.Y 561

F.Y 519
F.Y 561

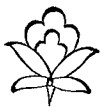
A.Y 6686

F.Y 1411

F.Y 561

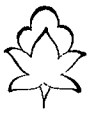
F.Y 1309

F.Y 1411
F.Y 1309


F.Y 332

F.Y 1411

A.Y 6686


A.Y 6686

F.Y 332

F.Y 561

F.Y 519

F.Y 506
F.Y 1411

F.Y 1411

F.Y 1309
F.Y 519
F.Y 1397

F.Y 561

F.Y 1411

F.Y 506

F.Y 1411

F.Y 332

F.Y 561

F.Y 506

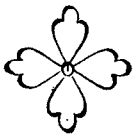
F.Y 506

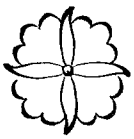
Pencler

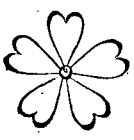
A.Y 6686

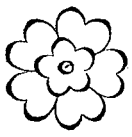
A.Y 6686

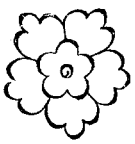
A.Y 6686

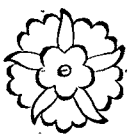

F.Y 1397


F.Y.1015


A.Y 6686
F.Y 1309


A.Y 6686


F.Y 1309


F.Y 1397

3.6.2. Rûmî

Başlangıcından günümüze kadar her devirde, her üslûpta kullanılan, tezyinatta önemli bir yere sahip bulunan rûmî motifi çinide, ahşapta, taşta, madende, kumaşta, tezhipte sevilerek kullanılan vazgeçilmez bir süsleme elemanı olmuştur.

M.Ö. 1. binde Asya Hunlarının yaşadığı Güney Sibirya'da, Altay dağları eteklerinde, Pazırık'ta arkeologlar tarafından açılan kurganlarda M.Ö. III. ve IV. yy.'a ait eşyalar ele geçmiştir. Ele geçen eserlerde sık sık hayvan figürüne rastlanır ve bu desenlerde rûmî motifini hazırlayıcı motifler görülür.

"Daha sonraki devirlerde sanatkâr tarafından üslûplaştırılarak işlenen hayvan figürü, çoğu zaman güçlü göstermek, hareketine efsanevi hız katmak gayretiyle kanatlanmış ve bu kanatlar, rûmî motifine benzer şekillerle süslenmiştir. IX. ve X. yüzyıllarda Uygur Türklerine ait, Bezeklik freskinde görülen rûmî kanatlı ejderha tasviri, elde bulunan en eski belgedir."[222]

XI. yüzyıldan itibaren süslemeye aktarıldığını ve çeşitli hayvanların stilizasyonunu görmemiz mümkündür. "XIV. yüzyıla kadar rûmî üslûbu ile yapılmış süslemelerin çoğunda hayvanları tanımak mümkündür. Girift, kıvrık yollar üzerinde, tavşan, kurt, balık, kuş örnekleri açık seçiktir. Çiçek dalları ile rûmî yolları hep ayrı kanallarla dolanıp, hiç bir zaman birbirlerinin yollarına karışmazlar. Zamanın akışı ve zihniyet gelişmelerinden olsa gerek, kuşların kafaları, tavşanların ayakları vs. gibi ayrıntılar kaybolunca, rûmîler

---

[222] Keskiner, C. "Süsleme Sanatlarımızda Rûmî", Antika Dergisi, Şubat 1988, s.21-23.

klasikleşmiş, yalın hallerine bürünmüşlerdir."[223] XV. ve XVII. yüzyıllarda tamamen hususiyetli bir motif olmuştur.

Selçuklu ve Anadolu Beylikleri dönemlerinde rûmî motifleri ile münhani diye isimlendirilen motiflerde de benzerlik göze çarpar. Boyanma tarzı ve şekil itibariyle birbirine uyan motifler İlhanlı ve Memluk yazma eserlerinde de görülür. Ancak XIV. asrın ikinci yarısından itibaren ayrı karakterler taşımaya başlarlar.

"Zâten, rûmî ve münhaninin hayvan figürü gibi aynı kaynaktan çıktığı kabul edildiğine göre, motiflerin gelişme halinin başlangıcında ayırt edilemeyecek kadar birbirine benzemesi yadırganmaz.

Rûmînin kelime mânâsı, "Anadolu'ya ait" demektir. Vaktiyle Roma İmparatorluğu'nun hüküm sürdüğü ve İran yaylalarına kadar uzanan Anadolu Yarımadası'na Diyâr-ı Rûm denmesi sebebiyle motif bu adı almıştır."[224]

Çizim özelliklerine göre muhtelif isimler almaktadır:

- Düz rûmî
- Dendanlı rûmî
- İşlemeli rûmî
- Sencide rûmî
- Sarılma rûmî
- Hurdelenmiş rûmî

Desende kullanıldığı yere göre de ayırma rûmî, ortabağ, tepelik ve hurde rûmî gibi isimlerle de anılır.

---

[223] Akar, A.-Keskiner, C. "Türk Süsleme Sanatlarında Desen ve Motif", İstanbul, 1978, s.19.

Hatâyî grubu, bulut motifleriyle beraber tezhiblerde kullanılmıştır.

XV. ve XVI. yüzyıllarda rûmî motifi tamamen özelliğine kavuşmuş, dengeli, zenginleşmiş ve estetik açıdan kusursuz nitelikte görünüm kazanmıştır.

Rûmî motifinin hemen her eserde kullanıldığı görülmektedir. En çok kullanılan rûmî çeşidi ise, sarılma rûmî, hurde rûmî, düz rûmîdir. İşlemeli ve dendanlı rûmîye ise incelenen eserlerde rastlanmamıştır.

3.6.3. Bulut

Süsleme motifleri arasında yer alan bulutun çıkış yeri olarak Çin gösterilir. XV. yy. Timuri dönemi Herat nakışhanesinin önemli ve sık kullanılan bir motifidir.

"Gerek eski Çin sanatına, gerekse İran sanatına dikkat edersek -bilhassa minyatürlerde- konular umumiyetle efsanelere bağlanır."[225] Çin eserlerinde mitolojik varlıklardan sayılan simûrg ve ejderhanın boğuşmaları esnasında burunlarından çıkan hırs ve gazap halinin ateşinin ifadesidir. Ancak tabiattaki "bulutların her zaman hareket halinde olmaları nedeniyle çeşitli görünümlere girmeleri, sanatkârlara geniş ilham kaynağı olmuş ve zamanla çeşitli üslûplanmalara yol açmıştır denilebilir."[226]

Bulut motifi, bitkisel motiflerle beraber, kompozisyonu zenginleştirici ve kapalı formlar oluşturmak için renk ayırıcı bir süsleme

---

[224] Derman, Ç.-Birol, İ. "a.g.e.", s.180.

[225] Derman, Ç.-Birol, İ. "a.g.e." s.153.

unsuru olarak kullanılmıştır.

Bulut motifi tezyinatta çiziliş itibariyle iki alt grupta toplanır:

- Yığma bulut
- Dolantı veya çizgi bulut
  - Dağınık veya serbest bulut
  - Ayırma bulut
  - Ortabağ
  - Tepelik
  - Hurde bulut

Bulut motifinde incelenen eserlerin, ancak beşinde rastlanmıştır. Bunun sebebi ise, Safevî sanatkârların tümünün bu motife itibar etmemeleridir. Daha çok paftalama maksadıyla kompozisyonu zenginleştirici eleman olarak uygulanmıştır. Bulut motifiyle ilgili yazma eserler şunlardır: F.Y.1397, F.Y.506, F.Y.1411, F.Y.1309 ve F.Y.332.

3.6.4. Hayvan Motifleri

İslâmiyet öncesi ve sonrası dönemlerde hayvanlar sanatta ve edebiyatta güç, kuvvet, kudret, hükümdarlık ve taht sembolü olarak belirtilmişlerdir. "Bir çok hayvan refah, iyi haber, bolluk, bereket, barış, sevgi, adalet ve iyi yönetimin sembolü olmuştur. Bu hayvanların bazıları aynı zamanda çeşitli ilahların şahsi sembolü olduğu gibi, bir kısmı da astrolojik semboller olarak kullanılmıştır."[227]

---

[226] Akar, A.-Keskiner, C., "a.g.e.", s.20.

[227] Çoruhlu, Y. "Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi", Seyran Kitap, İstanbul, 1995, s.166.

Hayvan motifleri başlıca 2 grupta toplanabilir:

- Efsanevi, mitolojik hayal mahsulü olan motifler
  - Zümrüd-i Anka (Simûrg)
  - Ejderha
  - Ki'lîn
- Tabiat kaynaklı stilize hayvan motifleri

Halı, çini ve seramik sanatlarında sevilerek kullanılmıştır. Safevî sanatında da halkârî içinde yer almaktadır. Daha çok kuşlar, ceylan, geyik vb. tezyinat içinde bolca tercih edilmiştir.

3.6.4.1. Sîmûrg (Zümrüd-ü Anka)

Edebiyat, tasavvuf ve sanatta yer alan, Kafdağı'nda yaşadığına inanılan efsanevi bir kuş. "Simûrg, mânâ olarak, Farsçada, otuz ve kuş "si-murg" kelimelerinden meydana gelmiştir ki, bu da otuz ayrı kuşun özelliklerini üzerinde taşıdığına işarettir."[228] Simûrg, Anka, Sirenk, Zümrüd, Zümrüdüanka, Hüma kuşu (Umay kuşa), Devlet kuşu isimleriyle de anılır.

"Efsanelere göre Kafdağı'nın tepesinde direkleri abanoz, sandal ve öd ağacından yapılmış köşke benzer bir yuvada yaşar. Cüssesi çok büyük olup, uçtuğu zaman hava kararır. Uçarken sel sesine veya gök gürültüsüne benzer sesler çıkarır. Göz kamaştırıcı bir parlaklığa sahiptir."[229] Mahareti, bilgisi oldukça fazladır. Konuşma ve düşünme kabiliyeti yanında mütenasi ve süslü olan bu kuşun çok ihtişamlı ve uzun bir kuyruğu vardır. Bir inanışa göre, güneş ve ateşten yaratıldığı söylenmektedir. Bazı kaynaklara göre de

---

[228] Derman, Ç.-Birol, İ. A. "a.g.e.", s.129.

daima tektir ve erkektir. Ömrünün sonuna gelince, bahar ağacı dallarından yaptığı yuvasını ateşe vererek kendisini yakar. Böylece yeni bir anka dünyaya gelir."[230]

Ankanın manevi kuvvetlere sahip bir kuş olma özelliği vardır. "İslâmiyet'ten sonra, Simûrg'un tasavvufi bir sembol olarak yorumunu, Feridüddin-i Attar'ın "Mantıku't-Tayr"ı ile Nevâî'nin bunu örnek olarak yazdığı "Lisanü't-Tayr"da buluyoruz. Ayrıca yine Atar'ın eserini örnek alan Gülşehrî'nin "Mantıku't-Tayr"ında da aynı konu yer almaktadır."[231]

İran mitolojilerinde de Simûrg Kafdağı'nda yaşar. Ayrıca İran Şehnamesi'nde de uzun hikayeleri nakledilir.

En yaygın tasvir alanı minyatürlerdir. Simûrg'la âlâkalı minyatürlerin en güzelleri dünya edebiyatının şaheserlerinden olan, Firdevsi'nin Şehnamesi'nin çeşitli devirlere ait nüshalarında yer almaktadır.

Simûrg, İran sahasında halkârî tezyinatı içerisinde, din dışı eserlerde sevilerek uygulanmıştır. Hatâyî gurubu motifleri arasında da sıkça rastlanmaktadır. Özellikle Safevî döneminde fazlaca yer almaktadır. Yırtıcı ve güçlü olarak da kabul edildiği için de ejder veya başka hayvanlarla mücadele halindedir.

---

229 Yeni Rehber Ansiklopedisi, Anka maddesi, II. cilt, İstanbul, s.176.

230 Meydan Laraousse, Anka maddesi, 1. cilt, İstanbul, s.532.

231 Çoruhlu, Y. "a.g.e.", s.23.

3.6.4.2. Ejder (Ejderha)

Çin sanatında en çok rastlanan unsurlardan biridir. Çinliler lung, Araplar tannin, Moğollar maghur ve İranlılar ejderha derler.

Önceleri dini bir anlam taşımaktayken, sonraları bezeme unsuru olarak kullanılmıştır. Çinliler ve eski Türklerde hava ve suların hakimi olarak gösterilirdi. "Kaynağı Sümerlere kadar inen ejder, bu bölgedeki halkların kozmoloji ve mitolojisinde önemli yer tutar."[232] İslâm sanatında Moğol istilasi sıralarında görülmüş, Türklerin islâmiyeti kabulüyle Selçuklu sanatında bolca kullanılmıştır.

"Genellikle yılana benzetilen, aslan pençeli, korkunç başlı, kanatlı bir hayvan şeklinde resmedilir."[233] Bazen hareketli yağmurları yağdıran, fırtınalar yapan bir kudrette sayıldığı için bulut şeklinde stilize edilmiş şekline de rastlanılabilir.

XV. yy.da Moğolistan ve Çin'de kraliyet mührü olarak kullanıldığı da bilinmektedir.

F.Y. 1327 no.lu eserde ejder, zümrüd i anka, ceylan, kuşlar vb. hayvanlar altın ile işlenmiştir. Eserin karşılıklı sayfalarında ejder ile zümrüdi anka mücadelesi son derece zarif bir şekilde tezyin edilmiştir. Safevî sanatında bolca kullanılmış, severek işlenilmiştir.

---

[232] Meydan Larousse, "Ejderha Maddesi", 6. Cilt, İstanbul, s.135.

[233] Keskiner, C. "Türk Motifleri", Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu, s.48.

3.7. Kenar Suları

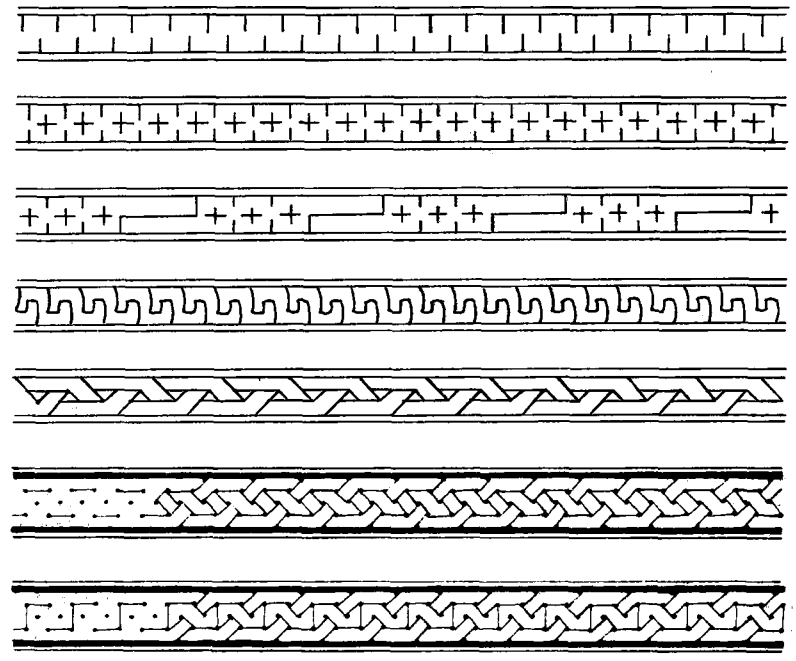
Yazı ile tezhibi birbirine bağlayan, birleştiren cetvellerin arasında kalan bölüme pervaz, bordür adı verilir. Fransızca'da "Bordür", Farsça'da "iç pervaz" mânâsına gelir. Pervaz üzerine tezyinatın uyumuna göre tek iplik, çift iplik, üç iplik, geçmeli (zencerek) olmak üzere yapılırdı. "Geçme" adını verdiğimiz, hasır örgüsü gibi bir alttan bir üstten birbirini kateden şeritler, dünyanın en eski tezyini motiflerindendir. İki veya üç şerit birbirine değişik tarzlarda örülür. Geçmenin prensipleri bir devamlılık, kesilmeden akış iki. Şeritlerin daimi olarak birbirinin alt ve üstünden geçmeleri gerekir. "Kenar bezemelerini yürüyen zencerek desenler, serbest (çiçek) desenler ve simetrik (kitabeli) desenler olarak gruplamak da mümkündür. incelediğimiz eserlerde genellikle tezhip (çiçekli) veya kitabeli tezhip uygulanmıştır."[234] Zencerekler oldukça az kullanılmıştır. Kenar suları 4 mm. veya 6 mm.lik pervaza işlenir.

Ara suları da çok tercih edilmiş ve 2 mm.lik bir alana yapılmıştır. Çok sade çizgilerden oluşan ince ara suları renkli (lacivert, yeşil vs.) iplikler üzerine tezyin edilmiştir. Daha az emeği gerektirdiği için de çok uygulanmıştır.

F.Y.1309/126a-359a ve F.Y.507'de hatâyî grubu motiflerinden oluşan kompozisyonlar pervazlarda uygulanmıştır ve kenar suları örneklerine ait çizimler aşağıda görülmektedir.

---

[234] Birol, İ. A. "Türk Tezyini Sanatlarında Desen Tasarımı, Çizim Tekniği ve Çeşitleri, 16. yy. Işığında", Basıma hazır.



a. F.Y 561

b. F.Y 332, F.Y 506, F.Y 519, F.Y 1015
F.Y 1411, F.Y 1397, F.Y 1309, A.Y 6686

c. F.Y 507

d. F.Y 561

e. F.Y 507

f. F.Y 507

g. F.Y 1309

h. F.Y 1309 / 126a

i. F.Y 1309 / 359a

3.8. Renkler

Sanatkârlar, eserlerinde öncelikle rengi düşünerek kullanır. Müzehhibler eserlerine rengi kullanmadan önce, üzerine çalışma yapacağı malzemeyi yani kâğıdın terbiyesi ile işe başlar ve hiç bir zaman direkt olarak saf, süt beyazı tercih etmezler.

"Sanat eserinde kullanılan renkler, tesadüfi değildir. Onların simyasal sembolizmleri vardır. Aynı zamanda Kur'an ve Hadisten neşet eden sembolizm ile ilişki içine sokulur.

"Kâğıd boyamak için, umumiyetle, nebatlardan istifade edilmiştir. Renk veren nebat, suda kaynatılır; o rengi alan su, bir tekneye boşaltılır, kâğıdlar içine batırılır, suyu emerler. Kurutulunca istenen rengi alırlar. Kâğıdın daha koyu renkli olması arzu edilirse, kurtulduktan sonra, tekrar tekneye daldırılır.

Kâğıd boyamakda kullanılan maddelere ve verdikleri renklere bir kaç misal: Çay: Krem rengi, cevizin yeşil dış kabuğu veya nar kabuğu: Kahverengi, Cehri (tohum): sarı, al bakkam: kırmızı, mor bakkam: Mor (Bu son iki boya Hindistan'da bulunan bir ağacın odun kısmından talaş haline getirilir). Şekerci ocağı isi: Şeker rengi, soğan kabuğu, kırmızımtrak..."[235]

Eserlerde her ne kadar kuvvetli, iyi bir desen çizseniz dahi iyi renklendirme yapamadığınız takdirde netice hoş olmaz. Renklerin uyumlu olabilmesi için renkleri ve renkler arasındaki bağlılıkları çok iyi bilmek

---

[235] Derman, U. "Kâğıda Dair", İslâm Düşüncesi, İstanbul, Nisan 1968, Sayı:5, s.340.

gereklidir. Renkler arasındaki sıcak-soğuk, açık-koyu ve (kontrast) zıtlıkları, renk değerleri değerlendirilmelidir.

Müzehhibler anlaşılacağı üzere her zaman için tabii, doğal malzemeleri kullanmayı tercih etmişlerdir. Tabii ki renklendirmede kullanılan bu renklerin uçucu olmaması asırlar geçse bile kalıcılığını muhafaza etmesi gerektiğini düşünen sanatkârlar bunu her zaman göz önünde bulundurmuşlardır. Nebatlardan elde edilen bu renkler hep tecrübe yolu ile kazanılmıştır.

Tezyin edilen Safevî eserlerinde gördüğümüz renk, genellikle krem rengidir. Ancak mavi, kahverengi, açık yeşil zemin üzerine yapılmış tezhibler de mevcuttur.

Kâğıtlar nebatlar ile boyandıktan sonra kâğıdın dokusuna işleyen, koruyucu bir tabaka teşkil eden âhâr yapılır. Âhârlamayla büyük bir kolaylık ortaya çıkar. Çünkü âhâr, mürekkebi, kağıdın dokusuna özüne, geçirmeden, yüzeyde tutar. Herhangi bir yanlışlıkta nemli bir pamukla silinebilir, yalanabilir, kazınabilir, hatta kâğıd üzerinden çıkartılabilir, düzeltilebilir.

Bazen, yazı yazılacak kısım, ayrı etrafında boş kalacak kısım ayrı boyanır. Bu usûle, "Akkâse, böyle kağıdlara da Akkâseli kağıd" denir. Bu tür kağıtlar Safevî sanat eserlerinde bolca görülmektedir.

Yazı, boyanmış ve aharlenmiş kağıda yazıldıktan sonra tezhibe başlanır. Yazıya göre çizilen desen kâğıda geçirilerek renklendirme işlemine başlanır. Öncelikle altın ile işe başlanır.

Tezhibin ana rengi "altın"dır. Muhtelif ayarlarda hazırlanan altın varaklar, ezilip boya kıvamına getirildikten sonra uygulanır.

"Bir yazma eser tezhibine başlarken, yazmanın tamamına yetecek altını ezip hazır etmek icap eder. Eserin bütününde aynı parlaklığı ve güzelliği muhafaza edebilmek için mecbur olunmadıkça farklı ayarda altın kullanılmamalıdır."[236] Genellikle tercih edilen altın kırmızı altındır. Kırmızı altın, sarı altın ve yeşil altın (gümüş katılarak elde edilir) tezhiblerde bazen bir arada da kullanılarak farklılık oluşturulur. Bazen de farklılık altını mat veya parlatarak da sağlanır. "Farklı parlatma ve farklı renkte altın kullanılarak yapılan tezhibin değeri ve güzelliği de arttırılır."[237] Altın, serpme (zerefşan) olarak da sevilerek sayfa kenarlarında kullanılmıştır.

Altından sonra en çok kullanılan renk, laciverttir. Lacivert renk, Herat, Tebriz, Isfahan, Kazvin vb. okullarında farklı tonlar uygulanmıştır. "Eski sanatkârlar tonların armonili dengesini, renklerin sistemli olarak sıralanmasını ve örgüsünü çok ince bir zevk anlayışı içinde ayırt edebiliyorlardı."[238] Bu anlayışa varmak için de tabii ki tezhibin motifleri, formu, biçimi ve tezhibin prensiblerini çok iyi bilmeleri ve tanımaları, o konuda bilgili olmaları gerekir.

Lacivert renk, sakin özellikte olup, soğuk bir renktir. "Genelde diğer renklerden daha sonra gözün ağ tabakasına düştüklerinden, daha geride ve daha durgun etkidedirler. Bu yavaş etkileri ve geride görünümleri nedeniyle bulundukları hacmi daha büyük ve geniş gösterirler."[239] Rengin bu özelliğinden istifade eden müzehhiblerin çok iyi renk bilgileri olduğunu

---

[236] Derman, F. Ç. "Yazma Eserlerde Tezhip Sanatı", Fırat Havzası Yazma Eserler Sempozyumu, 1986, Fırat Üniversitesi, Elazığ, 1987, s.64.

[237] Derman, Ç. F. age, s.64.

[238] Çağlarca, S. "Renk ve Armoni Kuralları", İnkılap Kitabevi, İstanbul, 1993, s.14.

[239] Temizsoylu, N. "Renk ve Resimde Kullanımı", İstanbul, 1987, s.14.

rahatlıkla söyleyebiliriz.

"Sıcak renk dalga boyları, genellikle kısa ve yüksek titreşimli olduklarından, insan gözündeki ağ tabakasına en önce çarpan renklerdir. En çabuk görülen renkler olduklarından, daha dinamik, daha canlı görsel etki yaparlar. Bu nedenle de diğer renklere oranla, daha yakındaymışlar gibi görülürler. Böylece, renklendirdikleri mekanı olduğundan daha küçük gösterirler."[240] Tezhiblerde açık ve koyu renkler arasında bir denge söz konusudur. Ayrıca ton değerleri de çok önemli rol oynar. Kompozisyonda bu denge kurulmadıkça göze hoş görünmez.

Sıcak renklerin kuvveti, şiddeti, daima soğuk renklere göre ayarlanır. Renklerin sıcaklık ve soğukluk dereceleri, armonide önemli bir değer taşır. Sıcak renklerin psikolojik telkin yaptığı da muhakkaktır. Canlılık, hareket ve dinamik bir tesir bırakırlar. Sıcak renklerin gözü çeken özellikleri de mevcuttur. Bu sebeple fazla kullanıldığında gözde yorucu bir etki yaparlar.

Bir eserde sıcak renkler çok kuvvetli ise, sert ve tatsız bir etki ortaya çıkar. Soğuk renkler hakim ise, soğuk bir etki bırakır. Bu yüzden eserde ne çok sıcak, ne de soğuk renk etkileri oluşturmamaya dikkat edilmeli, aradaki dengeyi, ahengi, etkiler gözönüne alınarak, düşünülerek renkler sürülmelidir. Eserde armoninin hasıl olabilmesi için ya soğuk renkler hakim olacak veyahutta sıcak renkler. Mutlaka bir rengin hakimiyeti, fazlalığı, çokluğu şarttır. Tezhiblerde genellikle zemin rengi olarak kullanılan lacivert hakim renktir. Hakim rengi soğuk olan eserdeki sıcak renklerse, sadece soğuk renklerin etkileri arttırmaya yaramaktadır.

---

[240] Temizsoylu, N. "a.g.e.", s.14.

Renklerin bir diğer hususiyeti de kendilerine göre ayrı bir derinlik ve genişlik görünüşleri olmasıdır. "Meselâ: kırmızı renkte diğer renklere oranla ileriye fırlama görünüşü fazladır. Bu hal ona ileriye fırlama görünüşü verir. Kırmızı renk sıcak renklerin en dinamik olanıdır. Yakın görünme halini verir. Mavi renk ise olduğundan fazla uzaktaymış hissini verir. Gerilere çekilme niteliği mevcuttur. Mavi renk renklerin en durgunu, sakini ve değişmeyen olanıdır. Bu suretle sıcak ve soğuk renklerin ayrıca bir yakın ve uzak görünme, eşyaları dolayısıyla kendilerini büyük ve küçük gösterme ve genişletme özellikleri vardır.[241] Yeşil-mavi-mor rahatlık etkisi verir.

Bu renk özelliklerini tezhip sanatkârı son derece yerinde kullanmayı becermiştir. Sıcak renklerin soğuk renklere göre daha önde görünmesini sanatkârlar zemin rengini lacivert seçerek dengelemişlerdir.

"San'at dünyasında mühim bir yeri, köklü mazisi olan sanatını, süsleme ve tezyinat halinde seyretmek istersek, karşımızdaki şekil ve renk deryasında ahenkli, cazip ve zarif tablolar buluruz. Motiflerden müteşekkil olan bu çizgi oyunları, renk kompozisyonları, hakiki bir deha, köklü bir iman ve muhayyilenin meyveleri sayılabilir."[242]

Tezhibli eserlerde sanatkârlar uyuma (armoniye) da oldukça dikkat etmişlerdir. Armoni, renkler arasındaki uygunluk, ahenk, bağdaşma demektir. Yani eserdeki birleşimin estetik yönünün dengeli ve güzel olmasıdır. "Tamamlayıcı renk, eserde armoni'nin temelli prensiplerindendir. Yanyana duran renkler birbirlerinin etkilerini tamamlayarak armoni içine girerler.

---

241 Çağlarca, S. "a.g.e.", s.38.

242 Birol, İ. A. "Türk'ün San'at Dehası", Kubbealtı Akademi Mecmuası, Temmuz 1976, sayı 3, s.67.

Armoni bir renk senfonisidir. Armonide çekicilik önemlidir. Bakışları kendine çeken özelliktir."[243] Bir el yazması eser tezhibinde bazen bizi içine çeken, samimi gelen hava yakalamamız hep bu sebepledir denebilir.

Renklerin kompozisyon içeisindeki tertibi, dağılımı, renk alanları uygun olmalıdır. Uyum, denge ve ritm kompozisyonun güzelliğini ortaya çıkaran tesirini artıran en önemli faktörlerdir. Tabii bu güzellikler karşısında her kişi duygulanır. Eserlere hayranlıkla bakılır. Armoniyi oluşturabilmek oldukça güçtür, çünkü renk birliklerinin uyumlarını sağlamak son derece düşündürücüdür. Armoniyi oluştururken mutlaka bir ana renk (hakim renk) olmalıdır. Eserlerde de gördüğümüz gibi her zaman için hakim renk lacivert olmuştur. Diğer kullanılan renkler yardımcı renklerdir. Bu yardımcı renkler, ana rengi besleyecek, destekleyecek oranda olmalıdır. Dolayısıyla hakim rengin kompozisyon içinde çok iyi belirlenmesi gereklidir.

Renklendirmede kullanılan boyalar da kök boya ve toprak boya olup hala canlılıklarını muhafaza etmektedirler. "Tezhibde altının yanı sıra kök boyalar, renkli toprak boyalar, madeni oksidler, bazı renkli taşların tozları tutkallı su ile karıştırılarak kullanılmıştır."[244]

"Doğal boyalar çoğunlukla bitkilerden -bitkilerin yapraklarından, çiçeklerinden, gövde yapraklarından ve köklerinden- elde edilen boya maddeleridir. Bunlara boya elde etmede kullanılan kimi böcekleri ve deniz hayvanlarını da eklememiz gerekir. Doğal boyalar yün, pamuklu, ipek, keten gibi doğal liflerden yapılmış iplikleri ya da dokumaları renklendirmek için

---

[243] Çağlarca, S. "a.g.e.", s.40.

[244] Özen, M. E. "Tezhibde Tığ", Antika Dergisi, Ocak 1986, sayı: 10, s.44.

kullanılır."[245] "Renklerin bir çokları karışımda fark gösterirler. Her boya maddesi kendine has bir özellik taşır ki, bu da onun yapılışına hakimdir."[246]

"Toprak boyalar, büyük mermer masa üzerinde el taşı yardımıyla ezilip un gibi olunca, arab zamkı ile muamele görerek kullanıma hazır hale getirilir."[247]

Renklerin adları, elde ediliş ve özellikleri konusunda şöyle bir gruplama yapılabilir:

"Sarı : Tabiatta bulunan arsenik sülfür (zırnık)

Mavi : Tabii çivit olan Lahur çividi, Pakistan'ın Lahur şehrinden gelir.

Yeşil : Bu ikisinin karışımı; zırnık çok olursa fıstık yeşili'ne, çivit çok olursa yaprak yeşiline gider.

Lacivert : Bedahşi laciverdi denilen tabii çivit.

Siyah : Eski is mürekkepçiliğinde kullanılan is.

Beyaz : İsfidaç (üstübeç). Bazik kurşun karbonatın tabiattaki şekli.

Kırmızı : Gülbahar (Demir oksitleri ihtiva eden kırmızı bir toprak).

Bunun dışındaki ara tonları, renklerin birbirine muhtelif nisbetlerde katılması ile elde edilir."[248]

---

[245] Eyüboğlu, Ü. Yaraş, Füsun; "Doğal Boyalarla Kırmızılar, Morlar, Maviler", Türkiyemiz, Haziran 1990, Sayı: 61, s.40.

[246] Çağlarca, S. "a.g.e.", s.42.

[247] Derman, F. Ç. "a.g.e.", s.64.

[248] Derman, U. "Türk Sanatında Ebrû", İstanbul, 1977, s.25.

Her boya maddesi kendine has bir özellik taşır ki, bu da onun yapılışına hakimdir. Boyanın hazırlanışı oldukça güç bir iştir.

Safevî döneminde kullanılan boyalar hakkında herhangi bir kaynağa araştırmalarımız süresince rastlanılmamıştır. Yukarıda zikrettiğimiz boyalar ise tezhibde de kullanıldığı inancı içerisinde düşünülerek yazılmıştır. Çünkü Safevî İran'ından çok sayıda sanatkâr saraya gelmiş ve aynı tür boyaları kullanmıştır diyebiliriz. "Rengin hayatını tonlar arasındaki ahenk ve karşılıklı nüfuz oranları teşkil eder."[249]

3.9. Tığlar

Tezhib sanatında tezhibin yardımcı unsuru olmakla beraber, tamamlayıcı bir hususiyeti de mevcuttur. "Türkçe'ye Farsça'dan geçen tığ "kılıç" kelimesinden kaynaklanmış olmalıdır; zira tezhibde kullanılan tığ motifi de; kılıç gibi ucu sivri, ince, uzuncadır."[250] Tezhib deseninin yani dış pervaz bitiminden sayfa kenarlarına doğru uzanan, başladığı kalınlıktan dışa doğru incelen ok şeklinde ve üzeri değişik motiflerle süslenmiş çizgilerdir. "Süslenen bölüm ile geride kalan boşluğun dengesini sağlamak amacı ile yapıldıkları bellidir."[251] Dış pervazdan boş kısma geçiş, pek az örnek dışında, genellikle tığlarla yapılmıştır. İster Safevî tezhibi, ister Osmanlı olsun bütün el yazmalarında istisnalar dışında süslemeden boş kısma geçiş, tığlar sayesinde olur.

---

249 Yetkin, S. K. "a.g.e.", s.48.

250 Ozen, M. E. "Tezhibde Tığ", Antika Dergisi, Ocak 1986, sayı: 10, s.44.

251 Akar, A.-Keskiner, C. Türk Süsleme Sanatlarında Desen ve Motif, İstanbul, 1978, s.24.

"Kitap süslemesinde yazılı ve tezhibli kısmın oranı kadar, boş bırakılacak kısmın oranı da güzelliği etkiler. Bu olgu da, sanatkârın geometri bilgisinin göstergesidir. Tığlar ise, bu iki kısım arasında dengeyi sağlar ve gözün boşluğa geçişini rahatlatır. Ancak kullanıldığı yere göre tığların belli oranlarda yapılması ve tezhible uyum sağlaması çok önemlidir."[252] Tığların tezhib ile bütünlüğünün, ahenginin, dengenin, uyumun ve ritminin olması estetik algı içinde gereklidir.

Tığların zamanlara, üslûplara göre değişen yüzlerce çeşidi mevcuttur. Tığ süslemelerinde çiçek ve rûmî motiflerinin ağırlıkta kullanılmasına rağmen, nokta, küçük kıvrımlar ve sade çizgilerden mürekkep tığlara da rastlanır. Stilize çiçek motifleri de bolca olarak eserlerde görülür. Tezhible uygunluğu şartı ile bütün motif grupları tığ olarak uygulanmıştır denebilir.

"Aynı motifli veya iki ayrı motifli tığın sıralanmasıyla, düzenlenen, bazan da araları küçük şekillerle doldurulmuş olarak görülen tığlar, tezhibin güzelliğini artırır ve noktalar."[253]

Tığlarda süsleyici olan unsurlar bazen dönem belirleyicisi de olmuşlardır.

Tığlarda uygulanan rengin de tezhib ile bir bütünlük, denge, ahenk ve uyum içinde olması şarttır. Genellikle en çok lacivert, altın kullanılmıştır.

Tığlar, dörtgen şeklinde yapılan tezhiblerde birbirlerine paralel olarak düzenlendiği gibi, daire şeklindeki madalyonların etrafındaki tığlar ise, bir noktadan dışarı doğru yayılan ışık hüzmelerini andırırlar. Dörtgen

---

[252] Özen, M. E. "a.g.e.", s.45.

[253] Özen, M. E., "a.g.e.", s.47.

tezhiblerde köşe tığlarını yerleştirmek maharet işidir. Köşe tığlarını yerleştirmek için öncelikle köşe karelenir ve boşluk durumuna göre de tığ yerleştirilir. Ayrıca dendanlı desenlerde dendanın kenarına ince çekilen kuzu üzerine bubcuk (oya) adı verilen çizgiler konulur. Bunun örneklerini bütün eserlerde görmek mümkündür. Bazen de kuzu üzerine "nokta"lar da konabilir.

Tığ boylarının da tezhib deseni ile uyumlu olması gerekmektedir. Tığ boyu, desene ve tezhib ölçüsüne göre 5 mm ile 2 cm arasında değişmektedir. Tığlar desene göre sade veya iri yapılabilir.

Aşağıda incelenen eserlerdeki tığlara ait örnekler görülmektedir.

F.Y. 1309 - Tığlar lacivert renktedir ve iç kısımları altın ile boyanmıştır. Dendanlar üzerinde nokta şeklinde bubcuklar vardır.

A.Y. 6686 - Tığlar lacivert renktedir ve iç kısımları altınlanmıştır. Dendanlar üzerinde nokta şeklinde bubcuklar vardır.

F.Y. 561 - Tığlar laciverttir. Bubcuklar mevcuttur. Çizgiseldir.

F.Y. 1015 - Tığlar laciverttir. Bubcuklar mevcuttur.

F.Y. 531 - Tığlar laciverttir. İç kısımlar altınlanmıştır. Çizgiseldir.

F.Y. 519 - Tığlar laciverttir. Çizgisel, bubcuklar mevcuttur.

F.Y. 332 - Tığlar laciverttir. Rûmîli ve çiçekli tığlar havalı tarzda yer almaktadır. Dendanlar üzerinde noktalar mevcuttur. Tığları daha da güzelleştirmek için tirfil kullanılmıştır.

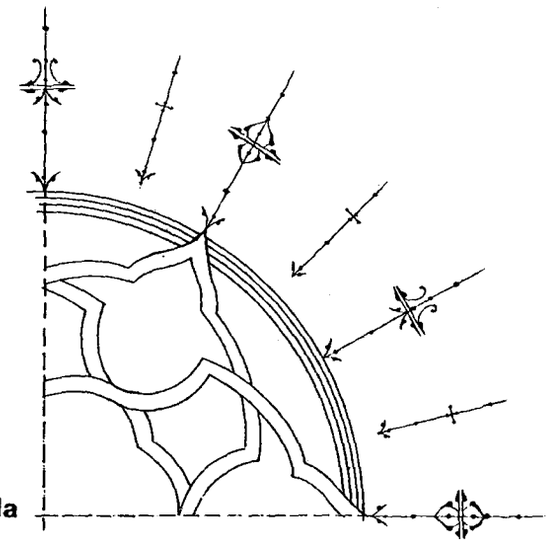
F.Y. 1397 - Tığlar lacivert ve içleri altınlanmıştır.

F.Y. 1411 - Zahriyede çizgisel ve rûmîli tığlar mevcut ve iç kısımları altınlanmıştır. Serlevhada ise rûmîli tığlar mevcut ve içleri yine altınlanmıştır.

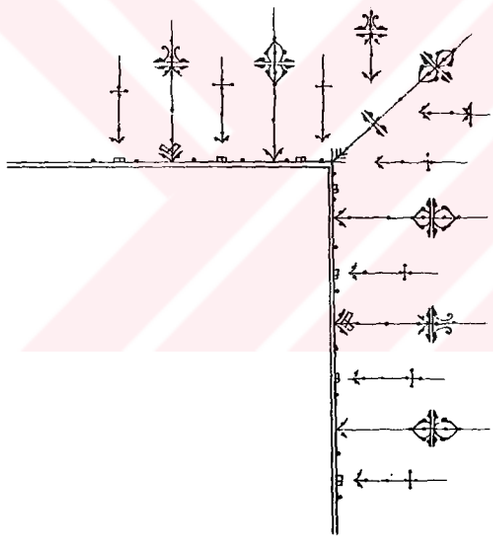
F.Y. 506 - Tığ konmamıştır. Ancak tığ gelmesi gereken boş kısımlara hatâyî grubu çiçeklerinden oluşan kompozisyon altınlanmış, tahrirlenmiş ve motiflerin uç kısımlarına renk katılmıştır.

F.Y. 1327 - Tığlar lacivert renkle, çizgiseldir. Ancak tığ harici boşlukları değerlendirmek için altın ile havalı tarz hatâyî grubu çiçekleri çalışılmıştır.

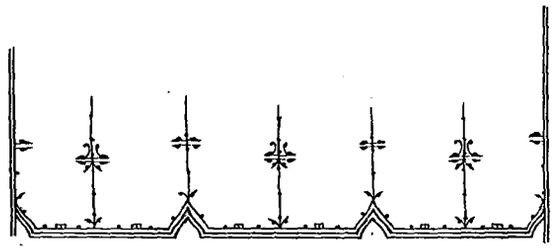
F.Y. 507 - Tığlar lacivert renkle, çizgiseldir.



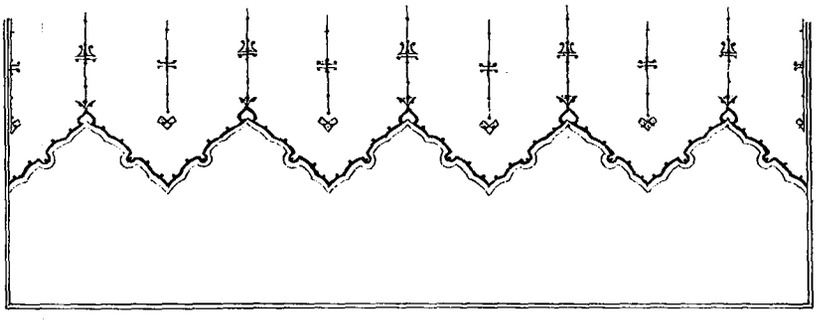
A.Y 6686/1a



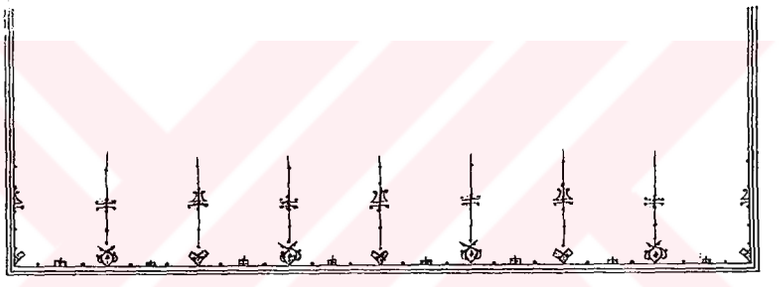
A.Y 6686 /3a



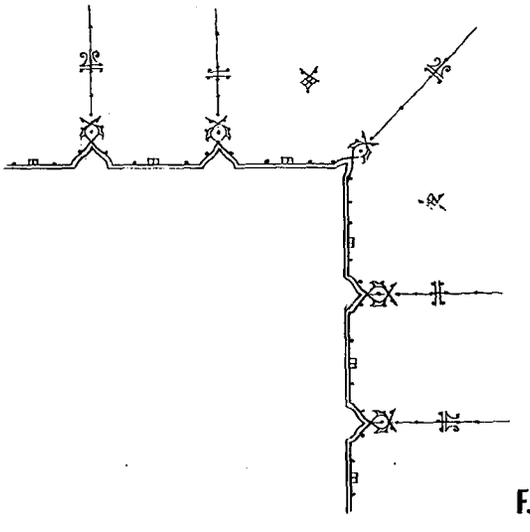
A.Y 6686 /4a



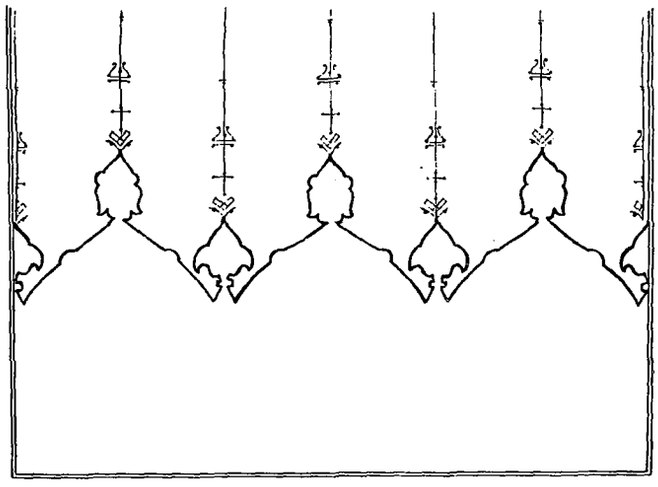
F.Y 1309/191a



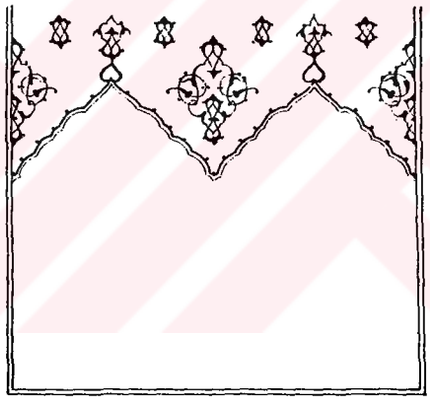
F.Y 1309/359a



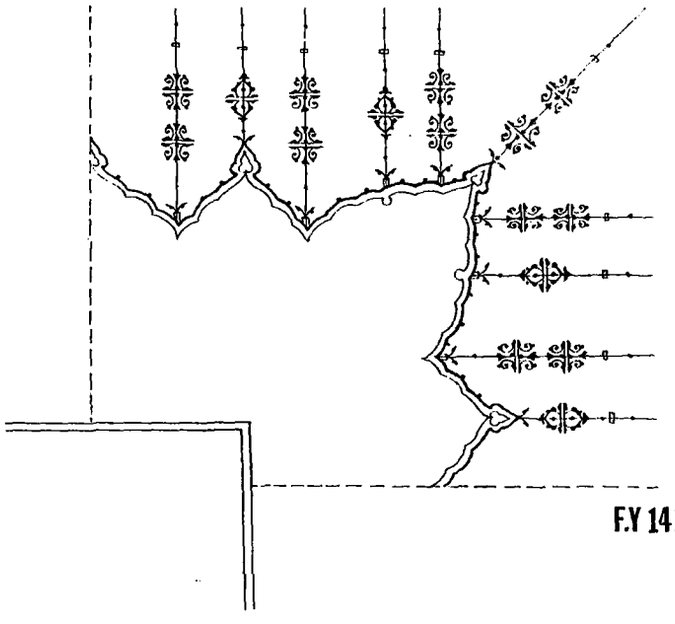
F.Y 1309/2b



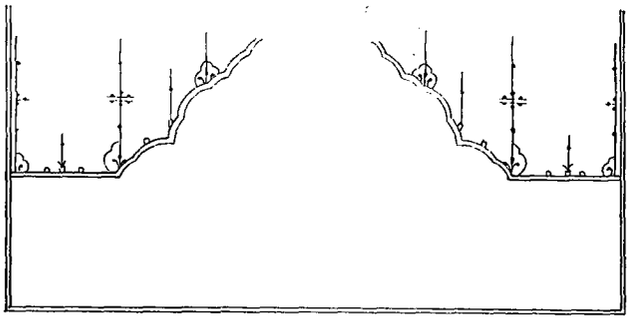
F.Y 1397



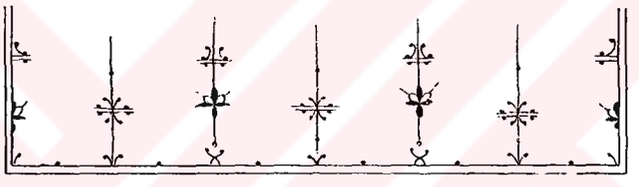
F.Y 1411



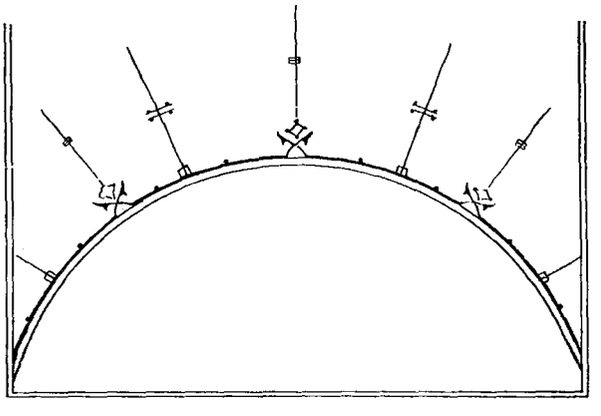
F.Y 1411



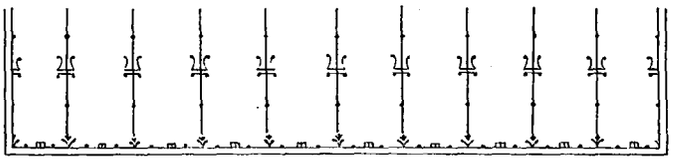
F.Y 507



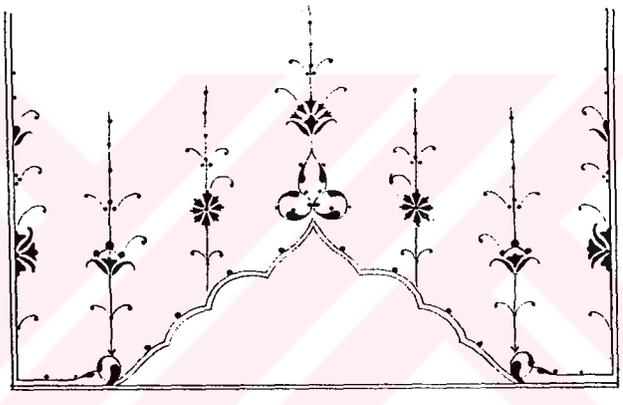
F.Y 531



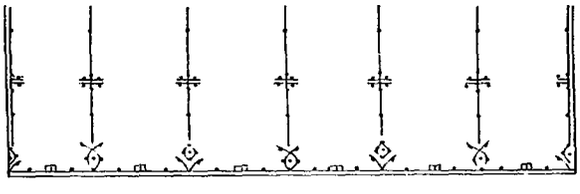
F.Y 1015



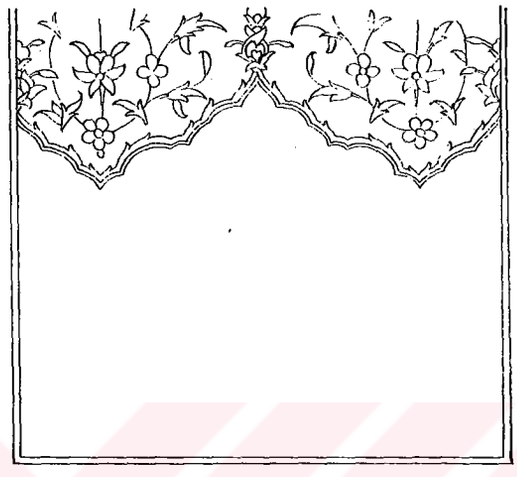
F.Y 561



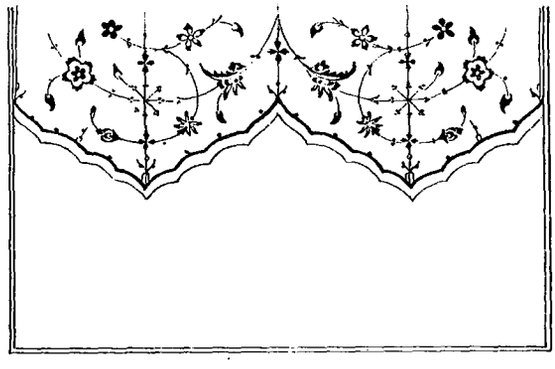
F.Y 332



F.Y 519



F.Y 506



F.Y 1327

SONUÇ

İran'ın çeşitli devirlerde geçirdiği parlak medeniyetleri ortaya koyan binlerce sanat eseri günümüzde dünyanın çeşitli müze koleksiyonlarını süslemektedir. Ancak bunlardan Safevî dönemine ait olan eserlerin bir kısmı İstanbul'daki İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Bölümü'nde de mevcut olup bu dönem fazla incelenmiş, değerlendirilmiş değildir. İstanbul'un zengin kütüphanelerinden biri olan İstanbul Üniversitesi Merkez Kütüphanesi Nadir Eserler Bölümü'nde, özellikle XVI. yüzyıla ait tezhipli bir çok Safevî el yazması eser vardır. Bunun sebebi 1502-1732 tarihleri arasında İran'da hüküm süren Safevî Devleti ile Osmanlı Devleti'nin gerek savaş ve gerek barış şeklinde de olsa iki devlet arasındaki ilişkilerin sonucudur. Herat, Tebriz, Isfahan, Kazvin gibi büyük sanat şehirlerindeki tezhip sanatkârlarının daha fazla teferruat ilavesiyle muhayyilelerindeki kültüre ait bilgi, beceri ve tekniklere dayanarak yaptıkları eserler estetik güzelliğin somut bir delilidir. Geometri, ritm ve renklerin birleştiği bu eserlerde sanat merkezlerinin özellikleri bilim, hikmet, güzellik ve aşkın mesajları yankılanır.

İncelediğimiz eserlerde metin ile tezhip arasında estetik duygu birliğinin olduğu, sanatkârların bilinçli bir şekilde millî bir bütünlük sağlama çabaları da görülmüştür. Çünkü sanat eserleri ortak duygu ve düşünceler yaratmak suretiyle toplumun manevî birliğini de kuvvetlendirmektedir. Daha sonra bu eserler millî duyguların da üstüne çıkan özellikleriyle evrenselleşmektedirler. Dinî ve din dışı eserlerde sanatkârın ölçü, denge, ritm ve armoni ilkelerini kullanarak meydana getirdiği şekiller güzellik duygusunun dışa vurumudur. Meselâ Hugo'yu sevmek için Fransız, Hafız'ı sevmek için İranlı, Fuzuli'yi sevmek için Türk olmak gerekmez. Bu durum insandaki estetik zevkin evrenselliğinin de göstergesidir ki, "altın oran"

denilen ilkeye dayanılarak şaheserler yapılabilmiştir.

Safevî tezhiplerindeki üslûp yapıldığı devirlerin üslûbuna göre değişmekle beraber temeldeki ilkeler aynıdır. Şîî dünya görüşü Safevî sanatıyla yoğrulmuştur. Bu dünya görüşü dikkate alınmadan yapılacak bir değerlendirme eksik kalacaktır. Bu bakımdan araştırmamızın birinci ve ikinci bölümlerinde bu dünya görüşü hakkında bilgi verilmiştir. Hiçbir kültür homojen olmadığı için İran'da da sadece müslüman sanatkârlar değil, hristiyan, yahudi ve budist sanatkârlar da bulunacaktır. Çünkü İpek Yolu ticareti bu bölge üzerinden yapılmaktadır. Dolayısıyla sanatkârlar arası iletişim ve etkileşimler olabilir. Ancak bu konu araştırmamız dışında bırakılmıştır. Kültürler arası ilişkilerin sanatkârlar üzerinde yönlendirici rol oynayabileceği ileri sürülebilir. Safevî döneminde ticari ilişkiler Şahların kontrolünde olduğundan sanatkârlar geçinebilmek için şahların ve zenginlerin himâyelerine girmeyi tercih ederek takdir edilen eserleriyle maişetlerini temin etme yolunu seçmişlerdir. Hâmileriyle geçinemeyen, seyahat etmek isteyen veya siyasî çalkantılardan kaçan, hâmileri ölen sanatkârlar başka hâmiler bulmaya çalışmışlardır. Bu tipten olaylar yüzünden İran'dan Osmanlı saray nakkaşhanesine gelen pek çok sanatkâr vardır. Türk göçleri sonucunda İran'da etnik, lisanî, siyasî, dinî, ekonomik, ahlâkî ve kültürel yapı tamamiyle alt üst olduğundan Safevîler bu yapıları bütünleştirmeye ve amaçlarına uygun şekilde yönlendirmeye gayret sarfetmişlerdir. Bu gayretler sanatkârlarla, şahların ve hâmilerin tavırlarında da görülebilir.

İslâm medeniyeti içinde yer alan Osmanlı ve Safevî kültürünün geçmişten gelen dünya görüşü ve değerleri sebebiyle sanat alanında farklılıklardan çok benzerliklerinin daha fazla olacağı kabul edilebilir. Çünkü iki kültürdeki sanat erbabının sosyal hafızalarındaki örnekler birbirine daha çok benzeyecektir. Bu örneklerin yorum olarak sanat eserlerine de yansıyacağı şaşırtıcı bir özellik değildir. İki kültürü ortaya koyan kavimlerin

ortak tarihi bunun sebebidir. Çünkü kavimlerin geçmişi onların ortak hafızâlarıyla şimdiki zaman arasında bağlantı kurucu özelliğe sahiptir. Fakat sanat kişisel yaratıcılığa dayandığından sanatkârların yorumları ve yorumlarını eserlerine aksettirmeleri farklılıklara sebep olmaktadır.

İncelediğimiz dinî ve din dışı eserler, sayfa düzeni, cetvel, biçim, kompozisyon, motif, kenar suları, renk ve tığ özellikleri açısından değerlendirilerek örneklendirilmiş kültürün sanat eserlerinde aradığı ilkeler dikkate alınarak örnekler verilmiştir. Bu örnekler ilgili bölümlerde uygun oranda bazen büyültülerek, bazen küçültülerek fikir vermek amacıyla değerlendirilmiştir. Sayfa düzeni açısından taç formlu, kubbe formlu, iklil levhalı, dikdörtgen, madalyon vb. şeklindeki sayfalara örnekler verilmiş, eserler yapılırken uygulanan ilkeler açıklanmaya çalışılmıştır.

İncelediğimiz eserlerde kesin olmamakla birlikte sanat şehirleri arasında kompozisyon, renk, sayfa düzeni açısından çok özenle yapılmış eserlere rastlandığı gibi, gelişi güzel çizilmiş örneklere de rastlanmıştır. Tezhîp, halkâr ve tarrah tekniklerinde de sanat şehirleri ve sanatkârlar arasında uygulama becerilerinde farklılıklar da görülmüştür. Bazı eserlerde daha canlı renkler tercih edilmiştir. İncelenen eserlerde batılı sanat tarihçilerin "Safevî Rönesansı" dedikleri dönemdeki eserlerde hayvan motifleriyle de bolca karşılaşılmıştır. Safevî Rönesansı terimi batılı sanat tarihçilerinin şîî dünya görüşünü ifade için kullandıkları bir terim olup Osmanlı dışında İran'daki sanatı açıklarken kullanılmaktadır.

Tezhîp sanatı Safevîlerden sonra önce duraklamış, daha sonra bir gerilemeye yüz tutmuştur. Çünkü batı kültürünün İran'a etkisi yüzünden bu sanatın gelişmesi durmuş, fakat bazı sanatkârların ve sanat severlerin çabalarıyla tezhîp sanatının ateşi yanmaya devam etmiştir.

Sonuç olarak sanat tarihçileri açısından çok az incelenmiş olan Safevî sanatı ile ilgili bu araştırmanın daha sonra yapılacak araştırmalarla tamamlanması en büyük dileğimizdir. Çünkü bu alanda ortaya konacak yeni bilgiler kültür ve sanat tarihimize de ışık tutacaktır.

TEZHİB TABİRLERİ

Acem Nakkaşlar Bölüğü: Ehl-i Hiref içinde yeralan ve yabancı olan sanatkârlar gurubu.

âhâr: Un yahut nişasta pişmişi, yahut kestirilmiş yumurta akı ile kâğıdın üstüne cilâ vurulması.

altın varak: Tirşelerin arasına konularak döğülüp inceltilen altın levhalara verilen ad, tezhipte sarı ve yeşil olmak üzere iki rengi yaygındır.

altın mürekkebi: Varak altının arapzamkı eriyiği veya bal yardımıyla ezildikten ve bundan arındırıldıktan sonra, jelâtinli suyla karıştırılarak hazırlanan mürekkep.

Bedehşî lâciverdi: Esas kaynağı bugünkü Afganistan'ın Bedahşân şehri ve civarı olan tabii lacîverd taşı (lapis lazuli).

çift tahrir veya havalı: Tezhipte kullanılan bir boyama üslûbudur. Motif ayrıntılarının –arada zemin boşluğu bırakılarak- boyanması ile yapılır. Bırakılan boşluk sebebiyle aynı üslûp için "havalı" tabiri de kullanılır. Boyama tekniği olarak, motif ayrıntıları önce iki taraflı tahrir çekilmekle sınırlandırılıp içi doldurulur. "Çift tahrir" denilmesi de bundandır.

Çin Bulutu: Bulutun üslublaştırılmasıyla hazırlanan tezyinî bir motiftir. Orta Asya'da, Türk sanatına Çin'den geldiği için buna Çin bulutu denir.

Ehl-i Hiref: Sanat sahibi, çeşitli bölüklerden meydana gelen ve saraya mensup aylıklı sanatkâr ve zanaatkâr topluluğu.

goncagül: Gelişmesini tamamlamamış çiçeklerin üslûba çekilmiş şekli.

halkârî: Gölgeli altın sürme tekniğiyle yapılan benzeme çeşidi.

hatâyî: Tabiattaki bir çiçeğin dikine kesitinin üslûba çekilmiş şekli.

iğne perdahtı: Bir sapa tutturulmuş olan, küt bir iğne ile altın sürülmüş zemini, çukur noktalar halinde parlatma işlemi.

is mürekkebi: Bezir, neft, balmumu gibi maddelerin isi ile arapzamkı eriyiğinin karıştırılıp dövülmesiyle yapılan mürekkep.

lâl mürekkebi: Kırmız böceğinin kurusundan yapılan ve yarı şeffaf özelliği bulunan kırmızı renkli mürekkep.

levha: Mukavvaya yapıştırılarak etrafı bezenmiş büyük eb'adlı hat eseri.

münhanî: Sadece eğri çizgilerle hazırlanan tezyînî motiflerden biri.

nakışhâne (nakkaşhâne): Birçok sanatkâr ve zanaatkârın toplu olarak eser verdikleri yer, bir çeşit atelye.

nakkaş (Geniş mânâsıyla): Tezyinatı uygulayan sanatkâr.

penç: Tabiattaki bir çiçeğin kuşbakışı görünüşünün üsluba çekilmiş şekli.

pîçîde rûmî: Rûmî motifine sarılmış rûmî parçalarıyla çizilen bir rûmî çeşidi.

Rûmî: Hayvanî menşe'li Türk tezyinî motiflerinden biridir.

saz yolu (üslubu): Şahkulu tarafından XVI. yüzyılda başlatılan; kıvrık sivri uçlu hançer formunda yaprak ve hatâyîlerden meydana gelen bir bezeme üslubu.

sernakkaş: Nakkaşhane'den mes'ul olan en tecrübeli nakkaş.

ulama: Başlangıç ve bitiş noktaları belli olmayan, bir kompozisyon çeşidi.

üslûplaştırma: Bir şekli veya modeli, ana vasfını kaybetmeden yalınlaştırarak tezyini bir hale getirmek, üslûba çekmek.

yaprak: Tabii yaprakların üslublaştırılmasıyla meydana getirilen, bitki menşe'li hatâyî gurubu motiflerinden biridir.

zahriye: "Arkalık, sırtlık" mânâsına gelen ve yazma kitaplarda esas metnin başladığı sahifenin arkasındaki sahife veya sahifelere verilen isim.

zahriye: Yazma kitabın metinden önceki bir veya birkaç sahifesi. Temellük kitâbesi (=kitap sahibinin isim kaydı) ekseriye buraya yazılmakla beraber, XVI. yüzyıl sonuna kadar zahriye bölümü zengin ve itinalı bir tezhip sâhası olarak da kullanılmıştır.

zer-efşan: Altın serperek hazırlanan bezeme.

zer-ender-zer: İki renk altının mat ve parlak olarak işlenmesiyle ortaya çıkarılan tarz ki, "altın içinde altın" mânâsına gelir.

zırnık mürekkebi: Esası zırnık (arsenik sülfür) olan sarı renkli mürekkep.

ÖZET

1052 yılında Erdebilli Şeyh Safiyüddin'in torunu Şah İsmail tarafından kurulan ve Şii mezhebini resmi din olarak kabul eden, batılı sanat tarihçilerinin İslam Rönesansı dedikleri sanat hareketlerinin cereyan ettiği Safevi Devleti 1732'de ortadan kalkmıştır. Araştırmamızda devletin kurucusu Şah İsmail'den Şah III. Abbas'a kadar Şahlar hakkında kısa bilgiler verilmiştir. 200 yıllık bir dönemde Herat, Tebriz, Kazvin, Şiraz ve Isfahan gibi sanat merkezlerinde çalışan sanatkârların yaptıkları eserler İpek Yolu ile savaşlar sebebiyle İran dışına da taşınmıştır. Safevilerin kuruluş ve yükseliş dönemlerinde tezhip sanatı en yüksek ve mükemmel seviyeye ulaşmıştır. Fakat bu dönem hakkında kaynaklarda fazla bilgi yoktur. Safevi sanatı derinliğine incelenmiş değildir. Mevcut kaynaklarda da minyatür sanatıyla ilgili bilgiler ağırlıktadır. Behzad, Şah Kulu ve Şah Mahmud'u Nişaburi gibi sanatkârlar dünyaca meşhurdur.

İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi'nde bulunan Safevi Dönemi'ne ait on iki aded dini ve din dışı eserlerde kullanılan teknikler hakkında bilgi verilmiş, bu teknikler örneklerle gösterilmiştir. Tezhip, halkâr ve tarrah teknikleri ayrıntılı olarak incelenmiş, değerlendirmeleri yapılarak yorumlanmıştır. Eserlerin incelenmesi sayfa düzenleri, cetvel, biçim, kompozisyon, motif, kenar suları, renk ve tığlar bakımından yapılmış ve örneklendirilmiştir.

SUMMARY

Safevi State was founded in 1052 by Shah Ismael, grandson of Erdebilli Sheikh Safiyuddin, adopted Shiism as official religion, which has been place for art movements alled as Islamic Renaissance by western historians of art and disappeared from the scene of history in 1732. In our study, we give concise information about Shahs, from Shah Ismael, founder of the State, to Shah Abbas III. Over a period of 200 years, works by artists in art centers such as Herat, Thebriz, Kazvin, Siraz and Isfahan were moved off Iran via Silk road due to wars. During the establishment and arising periods of Safarids, the art of gliding has reached to its highest and excellent level. However, there is no information on this period available in the related sources.

Art of Safevid was not studied deeply. Furthermore, in the present sources, information concentrate on art of miniature. Artists like Behzad, Şah Kulu and Şah Mahmud/,u Nişabari are well-known worldwide.

In the twelwe religious and secular works on Era of safevids available in the library of Istanbul University, there is information on technics used as well as examples of such technics. Gliding, chrysography and architect technics are studied in detail and appreciated and commented. Study of works are made and exemplified in terms of page layout, ruler, shape, composition, pattern, margin, colour and crochet needles.

KAYNAKLAR

Açıkgöz, N. "Riyazi'nin Eserlerinde Klasik Sanatlar", **Türk Dünyası Araştırmaları**, İstanbul, Ağustos 1987, Sayı: 49.

Aka, İ., "**Timur ve Devleti**", Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1991.

Akar, A.-Keskiner, C. **Türk Süsleme Sanatlarında Desen ve Motif**, İstanbul, 1978.

Alparslan, A. "**Aklam-ı Sitte**", Fahir İz Armağanı I, 1990.

Altun, A.; "**İslâm Sanatı II ve Anadolu Türk Mimarlığı I**. Ders Notları Özeti, İst. Üniv. Ed. Fak., 1982-83.

Andre, M. **Doğuştan Günümüze İslâm ve Medeniyeti**, Birleşik Dağıtım Kitabevi, Ankara.

Arseven, C. E. "**Türk Sanatı**", Cem yayınevi, İstanbul, 1973.

_____. "**Sanat Ansiklopedisi**", Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1947, Cilt II.

Aslanapa, O. "Osmanlı Minyatürlerinin Üslûbu", **Kaynaklar Dergisi 1**, İstanbul, 1983.

Atlaslı Büyük Uygarlıklar Ansiklopedisi İslâm Dünyası (1500'den bu yana), I. Cilt, İletişim Yayınları, İstanbul, 1986.

Aydınov, N. "Behzâd Zamanasinin Miniatyura Maktabi, "**Bir Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi 5**, Yesevi Yayıncılık, İstanbul, 1996.

Ayverdi, S. "Bir Faziletler Zinciri", **Kubbealtı Akademi Mecmuası**, Temmuz 1984, Sayı:3, Yıl:13.

Baltacıoğlu, İ. H. "Türk Minyatürcülüğü", **Türk Plastik Sanatları**, MEB, Ankara, 1971.

Barthold, W. "**İslâm Medeniyeti Tarihi**", Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1973.

Bayat, A. H. "Anadolu Türk Kültür ve Sanatında Azerbaycan'ın Yeri", **Türk Kültürü**, Sayı:347.

Bayraktar, F. "**İslâm Eğitiminde Öğretmen-Öğrenci Münasebetleri**", M.Ü. İlahiyat Fak. Yay., İstanbul, 1987.

Bergil, M. S.; "**Doğada/Bilimde/Sanatta Altın Oran**", Arkeoloji ve Sanat Yay., İstanbul, 1993.

Berk, N. "İran Minyatürleri", **Güneş Mecmuası**, Ekim 1972, Türkiye-İran Dostluk Derneği.

Birol, İ. A. "Türk'ün San'at Dehası", **Kubbealtı Akademi Mecmuası**, Temmuz 1976, sayı 3.

_____. "Sanata Bakış", **Kubbealtı Akademi Mecmuası**, Sayı 3, Temmuz 1997.

_____. "**Türk Tezyini Sanatlarında Desen Tasarımı, Çizim Tekniği ve Çeşitleri, 16. yy. Işığında**", Basıma hazır.

Blaga, R. "**İran Halkları El Kitabı**", 1997.

Blair, S.-Bloom, M., "**The Art and Architecture of Islam 1250-1800**", 1995, Yale University Press, New Haven and London.

Bozkurt, N. "**Sanat ve Estetik Kuramları**", Sarmal Yayınevi, İstanbul, 1995.

Brend, B.. "**Islâmic Art**", British Museum Press, 1991.

Brockelmann, C., "**İslâm Milletleri ve Devletleri Tarihi İ**", Çev: Çağatay N., Örnek Matbaası, Ankara, 1954.

Cunbur, M. "**Menakıb-ı Hünerveran'da İranlı Kitap Sanatçıları**", İran Şehinşahlığı'nın 2500. Kuruluş Yıldönümüne Armağan, M.E. Basımevi, İstanbul, 1971.

Çağlarca, S. "**Renk ve Armoni Kuralları**", İnkılap Kitabevi, İstanbul, 1993.

Çağman, F. "Kanuni Dönemi Osmanlı Saray Sanatçıları Örgütü Ehl-i Hiref", **Türkiyemiz**, Şubat 1988, Sayı: 54.

Çağman, F. Tanındı, Z. "**Osmanlı Safevî İlişkileri (1578-1612) Çerçevesinde Topkapı Sarayı Müzesi Resimli El Yazmalarına Bakış**", Aslanapa Armağanı, İstanbul, 1996.

Çam, N. **İslâmda Sanat Resim ve Mimarî**, Ankara, 1994.

Çataloluk, S., "Minyatür Sanatı", **Fırat Havzası Yazma Eserler Sempozyumu**.

Çığ, K. "**Türk Kitap Kapları**", Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1971.

Çoruhlu, Y. "**Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi**", Seyran Kitap, İstanbul, 1995.

_____. "**Türk Sanatının ABC'si**", Simavi Yay., İstanbul, 1993.

Demironat, M. "Türk Tezyini Sanatlarında Motifler", **Akademi Mecmuası**, V, İstanbul, 1966.

Derman, Ç.-Birol, İ. A. **Türk Tezyini Sanatlarında Motifler**, Kubbealtı Akademisi Kültür ve Sanat Vakfı, İstanbul, 1991.

Derman, Ç. "Türk Bezemesinde Hatâyî", **Yeni Türkiye**, Yıl: 3, Sayı: 15, Mayıs-Haziran 1997.

_____. "Yazma Eserlerde Tezhip Sanatı", **Fırat Havzası Yazma Eserler Sempozyumu**, 1986, Fırat Üniversitesi, Elazığ, 1987.

_____. "Tezyînatımızda Halkârî", **Mozaik Dergisi**. Ocak 1996.

_____. "**Türk Tezyinatının Tarihçesi**", M.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Geleneksel Türk El Sanatları Tezhip Ana Sanat Dalı Doktora Ders Notları, 1992.

_____. "Benzeri Olmayan Bir Sanat Albümü Gazneli Mahmud Mecmuası" **Türkiyemiz**, Ekim 1974, İst., sayı 14.

_____. "Kâğıda Dair", **İslâm Düşüncesi**, İstanbul, Nisan 1968, Sayı:5.

_____. "**Türk Sanatında Ebrû**", İstanbul, 1977.

Durant, W., "**İslâm Medeniyeti**", Çev: Bahaeddin, O., İstanbul, Tercüman 1001 Temel Eser.

Ercilasun, A. B. "**Türk Dünyası Üzerine İncelemeler**", Ankara, 1993.

Erkal, M. "**Sosyal Meselelerimiz ve Sosyal Değişme**", Ankara, 1984.

Ersoy, A.; "**Türk Tezhib Sanatı**". İstanbul, 1988.

Ersoy, O.-Soysal, Ö. "İslâm Kütüphaneleri", **Tarih Araştırmaları Dergisi**, 1964.

Eyüboğlu, Ü. Yaraş, Füsun; "Doğal Boyalarla Kırmızılar, Morlar, Maviler", **Türkiyemiz**, Haziran 1990, Sayı: 61.

Furon, R. "**İran**", Çev: Söylemezoğlu, İstanbul, 1943.

Grousset, R. "**Bozkır İmparatorluğu Atilla-Cengiz Han-Timur**", Ötüken Neşriyat, İstanbul, 1993.

Grube, E., "**The World of Islâm**", London, 1956.

Güngör, E. "**Tarihte Türkler**", Ötüken Yay., İstanbul, 1993.

Güz Manzarası, Saray Albümü, 1330, Tebriz, İlhanlı Dönemi, Kaynak: N. Şehsuvaroğlu, Unesco Yayınları.

Habib, "**Hatt ve Hattâtân**", İstanbul, 1305.

Halil Edhem, "**Anadolu Selçukluları Devrinde Mimarî ve Tezyini Sanatlar**", T.T.K. Basımevi, Ankara, 1947.

Halil Edhem. "**Elvah-ı Nakşiye Kolleksiyonu**", Milliyet Yayınları, 1970.

Hey'et, C. "**Türklerin Tarih ve Kültürüne Bir Bakış**", MEB Mesleki ve Teknik Açıköğretim Okulu Matbaası, Ankara, 1996.

Hüseynî Münşîy-i Kumî, Kadı Mîr A. bin F., "**Gülîstan-ı Hüner**", Kütüphane-i Menveçherî, Tahran, 1359.

İnal, G. "**Türk Minyatür Sanatı (Başlangıcından Osmanlılara Kadar)**", Ankara, 1995, Atatürk Kültür Merkezi Yayını.

_____. "Uzak Doğuda Resim ve İslâmda Minyatür", **Sanat Tarihi Yıllığı VIII**, Ed. Fak. Matbaası, İstanbul, 1979.

_____. "İran Minyatürlerinde Akademizm", **Boyut Dergisi**, Mart 1985, Sayı: 30.

İpşiroğlu, M.-Eyüboğlu, S. "**Fatih Albümüne Bir Bakış-Sur l'album du Conquerant**", İstanbul, 1954.

İslâm Ansiklopedisi, İran Maddesi, 5. Cilt.

İslâm Ansiklopedisi, Behzâd Maddesi, II. Cilt, İstanbul, 1979.

İslâm Ansiklopedisi, Halkârî Maddesi, 15. Cilt, İstanbul, 1997.

İslâm Ansiklopedisi, "Şah İsmail Maddesi", 11. Cilt, İstanbul, 1979.

İslâm Ansiklopedisi, "Tahmasp I Maddesi", 11. Cilt, İstanbul, 1979.

James, D. "**Islâmic Masterpieces of the Chester Beatty Library**", London, 1981.

John, K. "Tebriz Doğu İle Batı Arasında Bir Ortaçağ Kültür Merkezi", **Tarih Araştırmaları Dergisi**, 1979-80, Sayı: 24.

Karamağaralı, H. "Milli Sanat Anlayışı ve Politikası", **Kültür ve Sanat**, 1980.

Keskiner, C. "Süsleme Sanatlarımızda Rûmî", **Antika Dergisi**, Şubat 1988.

_____. "**Türk Motifleri**", Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu.

_____. "Türk Süsleme Sanatı", **Kök Dergisi**, İstanbul, Mart 1981, Sayı: 2.

Kitapçı, Z. "**Orta Asya'da İslâmiyetin Yayılışı ve Türkler**", Konya, 1994.

Kurban, İ. "**Doğu Türkistan İçin Savaş**", TTKB, Ankara, 1995.

Kühnel, E. "**Doğu İslâm Memleketlerinde Minyatür**", Çev: Yetkin, S. K.-Özgü, M., Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1952.

Laziboğlu, H.; "İran'da Ne Kadar Türk Vardır, Nerelerde Otururlar", **Türk Kültürü**, Mayıs-Ağustos 1980, Sayı: 211-214.

Levend, A. S., "**Türk Edebiyatı Tarihi**", I. Cilt, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1988.

Lewis, B. "**Tarihte Araplar**", Çev: Hakkı Dursun Yıldız, İstanbul, 1979.

Mahir, B. "İslâm'da Resim Sözcüğünün Belirlediği Tasvir Geleneği", **Sanat Tarihinde Doğu'dan Batı'ya Önsal Yücel Anısına Sempozyum Bildirileri**, Sandoz Kültür Yay.: 11, 1989.

_____. "Kanuni Döneminde Yaratılmış Yaygın Bezeme Üslûbu Saz Yolu", **Türkiyemiz**, 1988.

_____. "Osmanlı Peri Resimleri", **9. Türk San. Kongresi**, 2. Cilt, Ankara, 1995.

_____. "Saray Nakkaşhanesinin Ünlü Ressamı Şah Kulu ve Eserleri", **Topkapı Sarayı Müzesi Yıllık 1**, İstanbul, 1986.

Mahmud, S. F. "**İslâm Tarihi**", Varlık Yay., İstanbul, 1973.

Malekzadeh, F. "İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi'nde Bulunan Şah İsmail-i Safevî'ye Ait Kupa", **Tarih Enstitüsü Dergisi**, Sayı: 7-8, İstanbul, 1977.

Merçil, E. "**Müslüman-Türk Devletleri Tarihi**", TTKB, Ankara, 1993.

Meydan Laraousse, Anka maddesi, 1. Cilt, İstanbul.

Meydan Larousse, "Ejderha Maddesi", 6. Cilt, İstanbul.

Migeon, G. "**İslâm San'atları**", Çev: Burhan Toprak, Güzel Sanatlar Akademisi Neşriyatından, No: 17, 1943.

Mülayim, S. "**Sanata Giriş**", Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi Yay., İstanbul, 1989.

_____. "**Anadolu Türk Mimarîsinde Geometrik Süslemeler-Selçuklu Çağı**", Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1982.

Nasr, S. H. "**İslâm Sanatı ve Mâneviyatı**", İnsan Yayınları, İstanbul, 1992.

Öney, G. "İran'da Selçuklu Mescid-i Cumaları", **Kültür ve Sanat**, İstanbul, Ocak 1977.

Özek, A., "**Milletlerarası Tarihte ve Günümüzde Şiîlik Sempozyumu**", Açılış Konuşması, İstanbul, 1993.

Özen, M. E. "Tezhibde Tığ", **Antika Dergisi**, Ocak 1986, sayı: 10.

_____. Yazıda Gönül Çiçekleri, "**Art Decor**", Ocak 1998.

Özergin, K. "Temürlü Sanatına Ait Eski Bir Belge: Tebrizli Cafer'in Bir Arzı", **Sanat Tarihi Yıllığı VI**, Ed. Fak. Matbaası, İstanbul, 1976.

Read, H. "**Sanat ve Endüstri**", Çev: Bayazıt, N., İstanbul Teknik Üniversitesi Matbaası, İstanbul, 1973.

Rice, D. T., "**Islamic Art**", Singapore, 1993.

Seferoğlu, K. "Millet Anlayışı", **Türk Kültürü**, Aralık 1983, Sayı: 248.

Selman, İ. "Hattat ve Tezhibci Nişaburlu Şah Mahmud", Çev: Karabacak, **Vakıflar Dergisi XII**, Mars Matbaası, Ankara, 1978.

Sertoğlu, M., "**Osmanlı Tarih Lügatı**", Enderun Kitabevi, İstanbul, 1986.

Sözen, G., "Bir Kentten Notlar Antalya Kaleiçi", **Türkiyemiz**, Eylül 1995.

Stewart, D., "**İslâm Kültür ve Medeniyeti**", Çev: Kayayerli, M., Esra Yayınları, 1994.

Sümer, F. "**Safevî Devletinin Kuruluşu ve Gelişmesinde Anadolu Türklerinin Rolü**", Güven Matbaası, Ankara, 1976.

_____. "**Kara Koyunlular**", Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1984, I. Cilt.

Takestani, A. M., "**The Art of Illumination**", Soroush Press, Tehran, 1996.

Tansuğ, S. "**Sanatın Görsel Dili**", Remzi Kitabevi, İstanbul, 1993.

_____. "**Resim Sanatının Tarihi**", Remzi Kitabevi, İstanbul, 1995.

Tansü, Y. E.; "Kaşgarya'da Hocalar Devri ve İpek Yolu", **Türk Kültürü**, Ankara, 1994.

Temizsoylu, N. "**Renk ve Resimde Kullanımı**", İstanbul, 1987.

Turani, A. "**Resim Üzerine**", Toplum Yay., Ankara,1964.

Turgut, İ. "**Sanat Felsefesi**", Üniversite Kitabevi, İzmir, 1993.

Türk Ansiklopedisi, İran Maddesi, Cilt: XX, Ankara, 1972.

Uzunçarşılı, İ. H. "Osmanlı Sarayı'nda Ehl-i Hiref (Sanatkârlar) Defterleri", **Belgeler, C.XI**, Sayı: 15, Ankara, 1986.

Ünver, S. "Türk Tezyînatında Halkârîye Dair", **Arkitekt Neşriyatından**, No:2, İstanbul, 1939.

Üzüm, İ. "**Günümüz Aleviliği**", İsam Yay., İst., 1997.

Woods, John E.; "**300 Yıllık Türk İmparatorluğu Akkoyunlular**", Çev.: Özbudun, Sibel, Milliyet Yay., İst., 1993.

Yamanlar, M. M. "**Hatâyî Motifinin Menşei Bildiri Özetleri**", 9. Milletlerarası Türk Sanatları. 3. Cilt, Ankara, 1995.

Yazır, M. B., "**Medeniyet Aleminde Yazı ve İslâm Medeniyetinde Kalem Güzeli I-II**", Neşre Haz.: Uğur Derman, Ayyıldız Mat., Ankara, 1981.

Yeni Rehber Ansiklopedisi, Anka maddesi, II. Cilt, İstanbul.

Yeni Rehber Ansiklopedisi, Şah İsmâil I. maddesi, 18. Cilt, İstanbul, 1994.

Yeni Türk Ansiklopedisi, Behzad Maddesi, 1. Cilt, Ötüken Yay., İst., 1985.

Yeni Türk Ansiklopedisi, 4. Cilt, Ötüken Yay., İstanbul, 1985.

Yetkin, S. K. "**Estetik**", Devlet Basımevi, İstanbul, 1938.

ÖZGEÇMİŞ

1969 senesinde Zonguldak'ın Kozlu beldesinde doğdu. İlk öğrenimini Anadolu İlkokulu'nda, orta ve lise eğitimini Fatih Vatan Lisesi'nde tamamladı.

1985 senesinde M.S.Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk El Sanatları Bölümü'nün sınavlarını kazandı.

1988-1989 ders yılı Bahar Dönemi'nde Geleneksel Türk El Sanatları Bölümü, Tezhip Ana Sanat Dalı ve Cilt Yardımcı Sanat Dalı'ndaki lisans eğitimini tamamlayarak mezun oldu.

1989-1990'da Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nce açılan sınavı kazanarak, Tezhip Ana Sanat Dalı'nda yüksek lisans eğitimine başladı.

1992'de Tezhip Ana Sanat Dalı'nda "İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi'ndeki 16. yüzyıl Divan Tezhipleri" adlı yüksek lisans tezi ile yüksek lisansını bitirdi.

1992-1993 öğretim yılında Sosyal Bilimler Enstitüsü'nce açılan doktora (sanatta yeterlilik) sınavını kazanarak doktora programına katıldı.

Halen M.Ü. Atatürk Eğitim Fakültesi Sınıf Öğretmenliği Bölümü'nde öğretim görevlisidir.